Die Harmonik J. S. Bachs

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Max Zulauf
Bern

BERN Gedruckt bei Stämpfli & Cie. 1927

Die Harmonik J. S. Bachs

Inaugural-Dissertation

der philosophischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Max Zulauf
Bern

BERN Gedruckt bei Stämpfli & Cie. 1927

Genehmigt von der philosophischen Fakultät I auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Kurth am 16. Juni 1924.

Der Dekan: Prof. Dr. *A. Debrunner.*

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 1

Erster Abschnitt.
Der Aufbau.

Erstes Kapitel. Die harmonische Anlage.

A. Grunderscheinungen:
Tonalität und Kadenz 3
Quint- und Quartfortschreitungen 5
Terzfortschreitungen 8
Die Funktionsstellvertretung terzverwandter Klänge 10
Charakterisierung einzelner Werke durch Anwendung verschiedener Kadenzierungsformeln 14
B. Der harmonische Aufbau der Formen:
Verhältnis von Harmonik und Form 15
Die Gerüstkadenz 15
Der harmonische Aufbau der Tanzformen 16
Der harmonische Aufbau der Präludien 23
Der harmonische Aufbau der da-capo Formen . . . 28
Der harmonische Aufbau der Fuge 33

Zweites Kapitel. Ausweichungen und Modulationen.

Allgemeines über die Begriffe Ausweichung und Modulation 37
Die zwischendominantische Ausweichung 38
Der Dur-Moll-Wechsel 50
Trugschlusswirkungen und Subdominantbetonungen . . 55
Der neapolitanische Akkord als letzte Ausweitung der Subdominantausweichung 60
Die Schlussweitungen der F-Dur Tokkata für Orgel . . 65

Drittes Kapitel. Die Modulationsmittel und deren Anwendungen.

Die diatonische Modulation 67
Die halbenharmonische Modulation 71
Die Modulation im «Confiteor» der H-moll-Messe . . 75
Tonalitätdurchbrechende Weitungen 78
Die freie Folge des verminderten Septimenakkordes . 78
Die Modulationskreise der Orgelphantasie g-moll und der chromatischen Phantasie 82

Viertes Kapitel. Dissonanz. Alteration und Chromatik.

Die Akkorddissonanz 89
Die Dissonanzspannung des Fermatenakkordes 92

Seite

Dissonanz der Stimmbelebungsmittel 96
Die Harmonisierung des Schmerzmotives 99
Klangliche Reibungen zwischen der Grundharmonie eines bezifferten Basses und der Bewegungsharmonie der obligaten Stimmen 101
Die Alteration und ihr Verhältnis zum Tonalitätsprinzip 106
Die Harmonisierung des chromatischen Motivs 112
Vergleich zwischen dem «Crucifixus» der H-moll-Messe und dem Chore: «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» . 124

Zweiter Abschnitt.

Die historische Stellung der Bachschen Harmonik.

Erstes Kapitel. Die Harmonik des Bachschen Chorals.

Die Kirchentonarten 133
Bachs Harmonisierung von mixolydischen Choralweisen . 138
Die Einwirkungen des Phrygischen auf die moderne Tonalität 147
Der Untersekundenakkord des Mixolydischen und des Phrygischen 153
Dorische Choralbearbeitungen 154
Die Harmonisierungen dorisch-aeolischer und dorisch-phrygischer Melodien 159

Zweites Kapitel. Harmonische Entwicklungslinien zu Bach.

A. Zur Entfaltung der Quintenkadenz und der Aufbauformel.
Die Keime tonaler Kadenzierungsweise bei den italienischen Madrigalisten 165
Die Kadenzklauseln bei Monteverdi 166
Die Quintenkadenz in der Ciacona 169
Die Entwicklung der Aufbauformel in der da-capo-Arie 175
B. Die Tradition in der Harmonisierung des protestantischen Chorals.
Die unveränderliche Choralmelodie 177
Der Choral: «Aus tiefer Not» — von de Bruck bis Bach 178
Der Choral: «Gelobet seist du Jesu Christ» 180
Zusammenfassung 185

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Verzeichnis der angeführten Werke von J. S. Bach.

Namenregister.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

Adler, G., Der Stil in der Musik. Br. u. H. 1911.
Bellermann, H., Der Contrapunkt. 1901.
Bourguès et Dénéréaz, La musique et la vie intérieure. Lausanne et Paris 1921.
Bruyk, C. van, Analyse des Wohltemperierten Klaviers nebst einer allgemeinen, Sebastian Bach und die sogenannte contrapunktische Kunst betreffenden Einleitung. 1867.
Goldschmid, H., Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert (1901—1904).
Halm, A., Harmonielehre. 1917.
— Zur Chromatik Bachs, in «von Ländern und Grenzen der Musik». 1916.
— Über J. S. Bachs Konzertform, in Bachjahrbuch 1919.
Handke, R., Der neapolitanische Sextakkord in Bachscher Auffassung, im Bachjahrbuch 1919.
Keiner, Ferd., Die Madrigale Gesualdos da Venosa. 1914.
Kroyer, Theod., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal. (Beiheft der Intern. M. G. 1902).
Kümmerli, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. 1888 bis 1895.
Kurth, E., Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme. 1913.
Kurth, E., Grundlagen des linearen Kontrapunkts. 1917.
Kurth, E., Romantische Harmonik. Berlin 1923.
Louis und Thuille, Harmonielehre. 1913.
Mayrhofer, P. Isidor, Bach-Studien. 1901.
Mosevius, J. Th., J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen. 1845.
Oppel, Reinhard, Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten Bach-Jarbuch 1918.
Pirro, A., L'esthétique de Jean-Sebastien Bach. Paris 1907.
Riemann, H., Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier. Berlin 1920.
— Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, Sammelbände der I. M. G., Jahrg. XIII.
Schweitzer, A., J. S. Bach. Leipzig 1920.
Spitta, Ph., J. S. Bach. Leipzig 1873—1880.
Tucher, G. v., Schatz des evangelischen Kirchengesanges. 1848.
Winterfeld, C. von, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 1834.
— Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 1843—1847.
— Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder. 1840.
Wolfram, Ph., Das evangelische Kirchenlied.

Namenregister

Adler 3.
Bourguès et Dénéréaz 3, 8, 67, 165.
de Bruck 178.
Cesti 176.
Franck 180.
Gesualdo da Venosa 165.
Halm 3, 4, 80, 113, 116, 123.
Händel 166, 171.
Hassler 179.
Keiner 165/166, 174.
Kroyer 165.
Kurth 2, 3, 13, 22, 33, 43, 67, 78, 89, 94, 106, 112, 134.
Louis u. Thuille 10.
Legrenzi 176.
Mayrhofer 2, 132, 162.
Melani 175.
Merula 169.
Monteverdi 166 ff.
Osiander 177, 182.
Pachelbel 183, 185.
Pallavicino 176.
Praetorius 179.
Pirro 32, 92, 106 ff., 112, 158.
Riemann 2, 26, 33, 50, 79, 120, 163, 171.
Scarlatti 176.
Scheidt 183.
Schein 182.
Schweitzer 83, 92, 99, 100, 101, 103, 174.
Spitta 1, 32, 60, 71, 75, 82, 87, 133, 154, 163, 177, 186.
Steffani 176.
Walter, Johann 181.
Walter, Johann Gottfried 183, 185.
Winterfeld 133/134, 136, 174, 178, 180.

Register der angeführten Bachschen Werke

A. Klavierwerke.

Wohltemperiertes Klavier I.
Präludium C-Dur 14, 25, 28.
» Cis-Dur 50 ff.
» cis-Moll 6, 26.
» d-moll 14, 26, 79.
» Es-Dur 39.
» es-moll 23/24.
» E-Dur 54.
» F-Dur 45.
» f-moll 14.
» Fis-Dur 24, 53.
» As-Dur 4.
» A-Dur 27, 114.
» B-Dur 57.
» b-moll 95.
» H-Dur 23/24.
Fuge Cis-Dur 8.
» es-moll 35.
» F-Dur 33.
» fis-moll 35.
» b-moll 34.
Wohltemperiertes Klavier II.
Präludium As-Dur 28.
» B-Dur 94.
» h-moll 25.
Fuge c-moll 34, 35.
» D-Dur 35.
» F-Dur 53.
» fis-moll 36.
» C-Dur 6.
» H-Dur 36.
Invention, 3 stg. f-moll 92, 114.
Französische Suiten:
aus Nr. 2, c-moll:
Allemande 69.
aus Nr. 3, h-moll:
Sarabande 20.
aus Nr. 6, E-Dur:
Bourrée 17, 68.
Englische Suiten:
Präludien 32.
aus Nr. 1, A-Dur:
Allemande 18.
aus Nr. 3, g-moll:
Präludium 32, 90.
Courante 21.
Sarabande 42, 71.
aus Nr. 4, F-Dur:
Allemande 54.
Sarabande 38.
aus Nr. 6, d-moll:
Präludium 41.
Courante 20.
Sarabande 49.
Partiten:
aus Nr. 1, B-Dur:
Allemande 39.
aus Nr. 5, G-Dur:
Préambule 93.
Französiche Ouvertüre 21.
Italienisches Konzert 56.
Chromatische Fantasie 82ff, 101, 155.
Das musikalische Opfer 82, 114, 122 ff.
Die Kunst der Fuge 82.
Toccata fis-moll 119.
Toccata e-moll 12.
Sarabande a-moll 21.
Fantasia con Fuga, a-moll 28, 114, 117.
Fantasia con fuga, D-Dur 42.
Präludium und Fuge, Es-Dur 61, 95.
Ouverture g-moll 82.
Fuge d-moll 88.
Fuge h-moll 115/116.

B. Werke für Orgel.

Sonate Nr. 5, C-Dur 44.
Pastorale 37.
Fantasie und Fuge g-moll 7, 82 ff., 111.
Präludium und Fuge a-moll 8.
Präludium und Fuge c-moll 63.
Präludium und Fuge C-Dur 43.
Präludium und Fuge A-Dur 44.
Toccata F-Dur 13 ff., 27, 65.

Präludium und Fuge d-moll 41.
Präludium und Fuge D-Dur 6.
Toccata und Fuge C-Dur 58, 87.
Toccata und Fuge d-moll 157.
Canzona d-moll 117.
Präludium g-moll 80.
Fantasia C-Dur 96.
Kleines harmonisches Labyrinth 83.

C. Instrumentalwerke.

Invention für Violine und Klavier, B-Dur 18 ff.
Sonate Nr. 1 für Violine und Klavier, h-moll 62.
Sonate für Violin-Solo, Nr. 4, d-moll 172.
Sonate für Violin-Solo, Nr. 6, E-Dur 40.
Konzert für 2 Violinen, d-moll 46.

D. Chorwerke.

Matthäuspassion 31, 43.
Messe h-moll 64, 75, 111, 115, 124 ff., 146, 155.
Messe A-Dur 59.
Weihnachtsoratorium 39.
Magnificat 92.
Kantaten:
Lobet Gott in seinen Reichen 11.
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen 124 ff.
Denn Du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen 114.
Ich hatte viel Bekümmernis 100.
Wer da glaubet 101.
Nun ist das Heil und die Kraft 64.
Schlage doch, gewünschte Stunde 92.
Herr, wie du willst 99.
Jesu, der du meine Seele 109, 114, 118.
Was mein Gott will 104.
Der Herr ist mein getreuer Hirt 67.
Christum wir sollen loben schon 30.
Liebster Immanuel 29.
Mit Fried' und Freud' 30.
Nach Dir, Herr, verlanget mich 114, 120.
Meinen Jesum lass ich nicht 164.
Gott soll allein mein Herze haben 39.
Ärgre dich, o Seele, nicht 103, 107.

E. Choralbearbeitungen.

Aus tiefer Not schrei ich zu Dir 147, 149, 153, 178.
Christ lag in Todesbanden 155, 156.
Christus, der uns selig macht 148, 151, 155.
Christus ist erstanden 145.
Christum wir sollen loben schon 161 ff., 185.
Christ, unser Herr, zum Jordan kam 159.
Die Nacht ist kommen 144.
Dies sind die heilgen zehn Gebot 146.
Du, o schönes Weltgebäude 155.
Durch Adams Fall 158, 159.
Es ist das Heil uns kommen her 146.
Es wollt uns Gott gnädig sein 150, 155.
Erschienen ist der herrlich Tag 155/56.
Gelobet seist Du, Jesu Christ 142, 146.
Herzlich tut mich verlangen 148, 150, 153.
Jesus Christus, unser Heiland 156.
Komm, Gott Schöpfer, heilger Geist 138, 140, 155.
Mit Fried' und Freud' 156.
Nun komm der Heiden Heiland 157/158.
Vater unser im Himmelreich 156, 157.
Vom Himmel hoch 157.
Fuga sopra Magnificat 156.

Einleitung.

> «Bachs unerschöpflicher harmonischer Reichtum, den er nicht nur in den Chorälen, sondern in allen seinen Kompositionen zeigt, und zwar meistens ohne irgendwie weitgreifend zu modulieren, entspringt aus diesen zwei Quellen: aus der gründlichsten Ausnützung der Oktavengattungen und aus einem überaus scharfen und sicheren Gefühle für die harmonischen Verwandtschaften innerhalb des Dur- und Moll-Systems [1]).»

Mit diesen Worten kennzeichnet Spitta knapp die Gesichtspunkte, nach denen die vorliegende Arbeit aufgebaut ist. Sie will im ersten Abschnitt eine Darstellung des modernen Dur- und Moll-Systems geben, von dessen Grunderscheinung der Kadenz an bis zu seiner höchsten Entfaltung im Spiele der innerhalb des Quintenzirkels möglichen Modulationen, immer natürlich mit besonderer Betonung der für Bach stilbildenden Momente. Anderseits sucht sie im zweiten Abschnitt die historische Stellung der Bachschen Harmonik festzulegen, die sich besonders deutlich in den kirchentonartlichen Stilüberresten spiegelt.

So reich auch der zu behandelnde Stoff, so verlockend die Fülle seiner Erscheinungen ist, stets darf doch nie aus den Augen gelassen werden, dass durch die Betrachtung der Harmonik nur ein Teilgebiet der Ausdrucksmittel Bachs analysiert wird. Die überragende Stellung, die der Meister in der Musikgeschichte einnimmt, liegt nicht allein darin, dass er als erster die erschöpfenden Möglichkeiten des neuen Harmoniesystems sich erobert hat, sondern vor allem in der ungeheuren Kraft, mit der er auf allen Gebieten die seinerzeit gebotenen Mittel und Errungenschaften zusammengefasst und gesteigert hat. Polyphonie und harmonisch-monodische Schreibweise, Vergangenheit und Zukunft stehen in einem untrennbaren Verhältnis. Die Stellung der Harmonik innerhalb der Totalität der Erscheinungen wird durch dieses bestimmt.

[1]) Spitta, Philipp, J. S. Bach, II, S. 613.

Bis in die neueste Zeit wurde Bach in vorwiegender Weise als der unheimliche Kontrapunktiker gefeiert. Noch Mayrhofer, der gründliche Kenner, schreibt:

«Wo Bach nicht polyphon schreibt, da nagt an ihm der Zahn der Zeit [1]).»

Gerade die Bewunderung der schwindelerregenden kontrapunktischen Künste Bachs liess häufig über die auch allen polyphon gearbeiteten Formen immanenten harmonischen Erscheinungen hinwegsehen; oder aber, wo deren Reichtum erkannt und gefühlt wurde, wertete man ihn doch allzu sehr als selbstverständliche Folge der Kontrapunktik, als sekundärer Natur. Erst Hugo Riemann traf mit den folgenden Worten die richtig ergänzende Einstellung:

«Bachs Musik ist so durch und durch harmonisch konzipiert, dass wir, die wir behaupten, die Repräsentanten der Zeit der harmonischen Musik zu sein, nichts Gescheiteres tun können, als an Bachs Werken das Wesen der Harmonie, das Stilprinzip unserer Zeit zu studieren [2]).»

Betont doch selbst Kurth in der Ausprägung des linearen Prinzipes, welches er stets nur als Teil und die eine von zwei Grundeinstellungen bezeichnet, die Macht eines dabei unbewusst die Wege leitenden Harmoniegefühles. Ja, dessen volle Macht trete überhaupt erst aus Bachs kontrapunktisch konzipierten Werken hervor.

In dieser Arbeit ist nun der Versuch gemacht worden, aus allen Stilrichtungen Bachs die allgemeinen harmonischen Erscheinungen herauszuheben. Kontrapunktisch und monodisch gearbeitete Werke, Instrumental- und Vokalkompositionen, kirchliche und weltliche Musikstücke des Meisters wurden analysiert, um die allgemein gültigen Merkmale zu finden und den Stil Bachs von der harmonischen Seite zu beleuchten.

Nicht unterlassen möchte der Verfasser an dieser Stelle, die unschätzbar reichen Anregungen hiezu durch seinen Lehrer, Herrn Prof. Dr. E. Kurth, zu verdanken, die es ihm in dessen Vorlesungen und Seminarien zu geniessen vergönnt war.

---

[1]) Mayrhofer, P. Isidor, Bachstudien, Bd. 1, Leipzig 1901, S. 50.

[2]) Hugo Riemann, Handbuch der Fugenkomposition, Bd. III, S. 161 ff., 2. Auflage, Leipzig 1917.

Erster Abschnitt.

Der Aufbau.

Erstes Kapitel.

I. Die harmonische Anlage.

a) Grunderscheinungen.

Tonalität und Kadenz. «Im Motiv, im Thema, in der Melodie, in der Mehrstimmigkeit sind die Relationen der Töne stilbildende Momente. Tonart, Tongeschlecht, Tonalität geben die Namen, mit denen wir die Begriffe für die verschiedenen Relationen bezeichnen [1]).»

Mit diesen Worten ist die Grundfrage nach dem Wesen jedes Harmoniestiles gestellt. Die an sich einfachste Erscheinung, die Relation jeder harmonischen Fortschreitung zu einem Ausgangs- und Zentralakkord — *die Tonalität* —, ist schon ebenso bestimmend für den Stil Bachs wie irgendein komplizierterer harmonischer Vorgang. Schon in der Art und Weise ihrer Festsetzung, im Grad ihrer Ausprägung müssen persönliche stilbildende Momente zu erkennen sein.

Ihren Ausdruck und ihre Darstellung findet die Tonalität durch die *Kadenz.* Sie ist es, die die Einheit schafft, die eben als Tonalität, als Zentralorientierung aller Entwicklung auf einen bestimmten Akkord erkannt worden ist [2]). Es rechtfertigt sich in umso höherem Masse, auf die Bedeutung der Grunderscheinungen hinzuweisen, als Bach beim Überblicken der Musikgeschichte in grossen Proportionen — mit bewusster Weglassung der wichtigen Zwischenstufen — der erste Grosse ist, der das Prinzip der modernen Tonalität in allen seinen formalen und symbolischen Konsequenzen angewendet und sanktioniert hat. Was sich in langsamer, aber stetiger Entwicklung vorbereitet hat, fand bei ihm in der Darstellung des Dur-Moll-Systems seine erste Erfüllung [3]). Klar und eindeutig, nur die harmonische Grunderscheinung in einfachster Gestalt wiedergebend, ermöglichen es die folgenden Takte, von der konkreten Anschauung auszugehen.

---

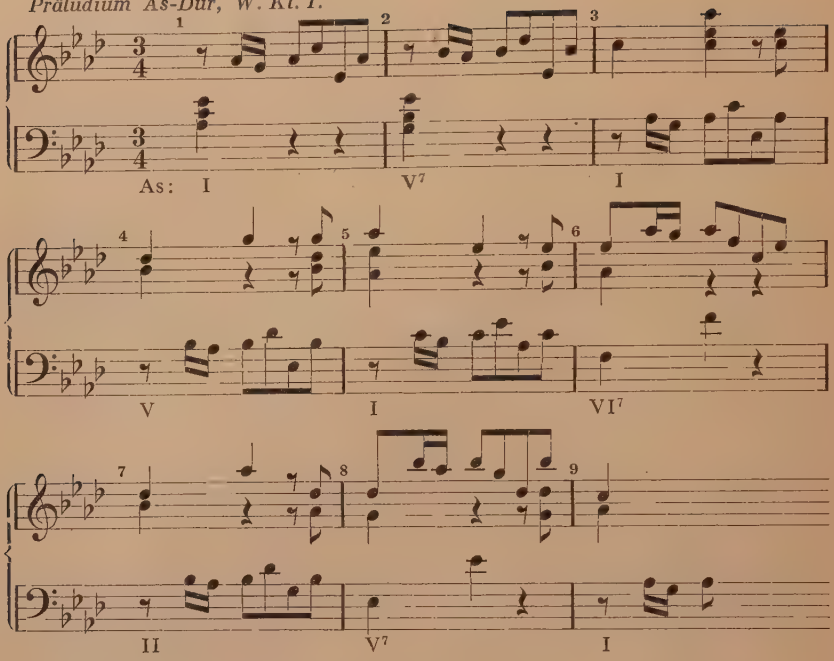
[1]) Guido Adler, Der Stil in der Musik. Leipzig 1911. S. 67.

[2]) Vgl. dazu die Ausführungen bei *August Halm:* Harmonielehre, S. 15, und bei *Ernst Kurth:* Romantische Harmonik, S. 89 ff.

[3]) Vgl. Bourguès et Dénéréaz, «La musique et la vie intérieure», S. 283. «Bach si profondément intuitif devina plus complètement ce que Josquin et Monteverde avaient pressenti: la portée émotive des relations entre les fonctions tonales.»

Nr. 1.

Präludium As-Dur, W. Kl. I.



Die Betrachtung des Satzes kann ganz ohne Rücksicht auf dessen Zusammenhang mit dem Ganzen geschehen.

Ohne einen einzigen leiterfremden Ton ist die Periode gebaut. Wie es die Herrschaft des Tonalitätsprinzips verlangt, ist die gewählte Tonart eindeutig bestimmt, und zwar schon hier auf eine für Bach typische Art und Weise. Durch die Gegeneinanderstellung der beiden Akkorde As-Dur und Es-Dur, die in dominantischem Verhältnis zueinander stehen, ist die erste harmonische Spannung geschaffen, deren Lösung die geforderte Einheit zustande bringt. Nach zwei Takten schon hat Bach mit der primitivsten Kadenzfortschreitung Klarheit geschaffen. Denn der Dominantseptakkord, der unmittelbar der Tonika gegenübergestellt wird, leitet zufolge der ihm eigentümlichen Spannungsverhältnisse der Terz und der Sept in den Ausgangsklang zurück [1]). Die harmonische Entwicklung ist eröffnet. Noch führen die beiden folgenden Takte harmonisch nicht weiter, da sie

[1]) Vgl. August Halm, Harmonielehre, S. 65. Die funktionelle Bedeutung des Dominantseptakkordes wird in die Worte gefasst: «Danach wäre der eigentliche Repräsentant der Tonart in erster Linie die Dominant (lies der Dominantseptakkord [d. V.]), welche mit innerer Notwendigkeit zur Tonika führt!»

nur eine Bestätigung und Wiederholung des eben Konstatierten darstellen. Mit dem sechsten Takte beginnt erst die Kadenzierung weiter auszugreifen; neue leitereigene Akkorde treten hinzu. Sie führen aber nicht aus der Haupttonart heraus, sondern mit dem Anfang des neunten Taktes, d. h. mit dem Abschluss der Periode, ist wiederum die Tonika erreicht; diesmal also auf etwas grösserem Bogen als in den ersten Takten. Die Analyse der Takte 6 und 7 zeigt, dass es die Akkorde der VI. und II. Tonartstufe sind, die zunächst zur Kadenzierung herangezogen wurden.

Schon an diesem Einzelfall lässt sich die Stellung und Bedeutung der sogenannten Nebenstufen innerhalb der harmonischen Entfaltung eines Satzes gegenüber den in der Harmonielehre allgemein als Hauptstufen bezeichneten Dominanten bestimmen. Gewiss, die Herrschaft der Oberdominante ist in der Harmonik Bachs — soweit diese nicht durch historische Einflüsse bedingt ist — zum Durchbruch gelangt; dass dennoch die scharfe Abgrenzung in Haupt- und Nebenstufen nicht berechtigt ist, zeigt das Fehlen der Subdominante. Als aufbaufähige Elemente sind dieser die Nebenstufen beinahe ebenbürtig. Subdominante und Nebenstufen treten in verschiedenster Anordnung im harmonischen Kräftespiel der Dominante als Ausgleichsmittel gegenüber. Was hier erst im Keime angedeutet erscheint, wird die Betrachtung ganzer Formen im Grossen zeigen.

Noch eine weitere Beobachtung erlaubt das einfache Beispiel anzustellen. Die Funktionsbezifferung der Periode heisst:

I V I V *VI II V I.*

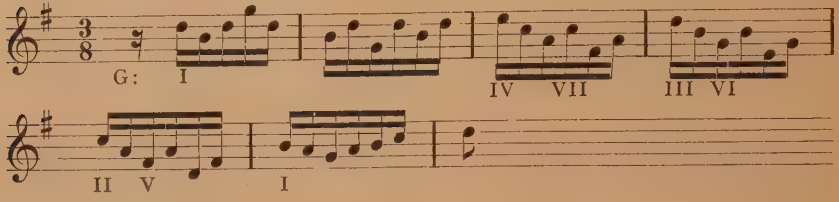
Die vier letzten Glieder stellen also nichts anderes dar als einen Ausschnitt aus der *vollständigen Kadenz* I IV VII III VI II V I [1]). Diese Formel, die namentlich in Bachs Orgelwerken in Verbindung mit melodischer Sequenzierung ausserordentlich häufig auftritt, fasst in sich die ganze Entwicklung, die die Harmonik seit ihrer letzten Blüteperiode zur Zeit des Palästrinastiles durchgemacht hat. Sind für den letzteren die noch sehr stark herrschenden harmonischen Eigentümlichkeiten die seraphischen Terzfortschreitungen und sekundweise (namentlich fallende) Stufenbewegungen innerhalb des kirchentonartlichen Systems, so drückt sich in den Quintfundamentfortschreitungen der vollständigen Kadenz das moderne, auf der Quintverwandtschaft der Akkorde beruhende Tonsystem auf einleuchtende Art aus.

[1]) Die Bezeichnung «vollständige Quintenkadenz» wurde gewählt, um den Anachronismus zu vermeiden, der entsteht, wenn man die Formel bei ihrem üblichen Namen, «Sechtersche Kadenz», nennt.

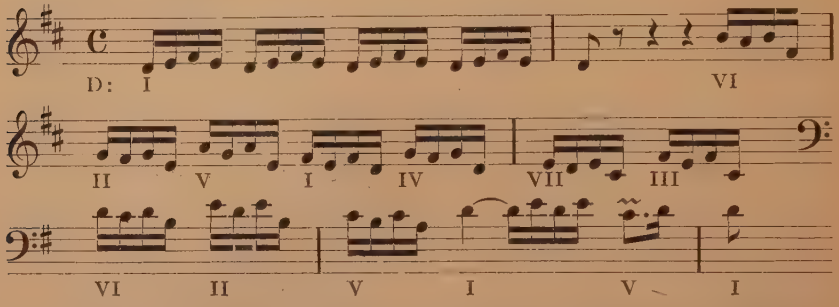
Unzählige Fugenthemen Bachs sind auf der vollständigen Kadenz aufgebaut. Z. B.:

Nr. 2.

a) Fuge G-Dur, W. Kl. II.



b) Orgelfuge D-Dur.

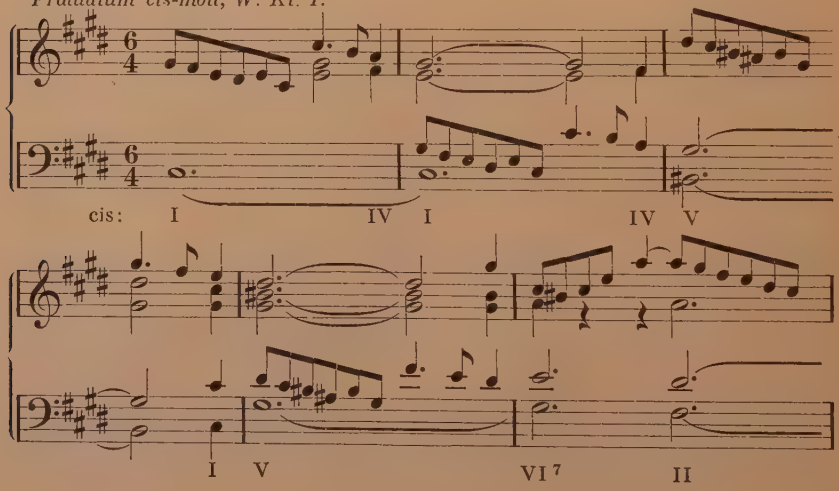


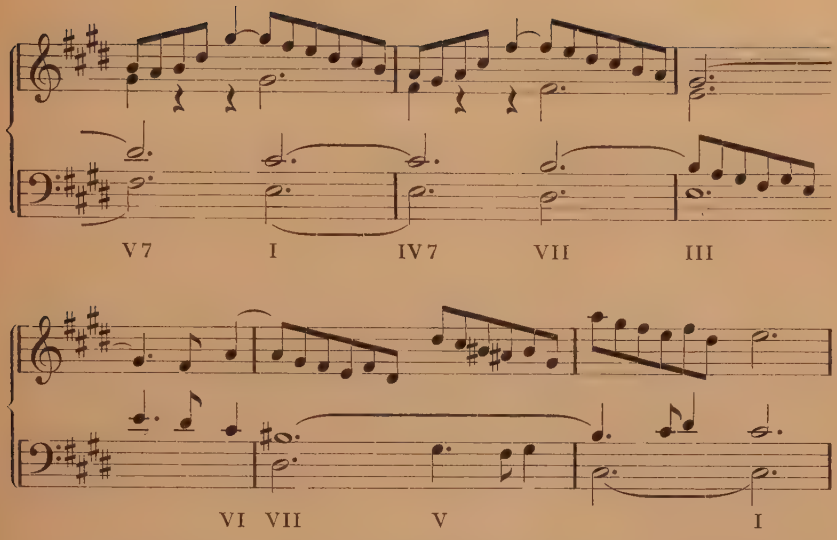
Der im einstimmig vorgetragenen Thema angedeutete harmonische Sinn erfüllt sich in der mehrstimmigen Bearbeitung.

Analoge Verhältnisse ergeben sich bei der Analyse der Grundphänomene im Mollgeschlecht.

Nr. 3.

Präludium cis-moll, W. Kl. I.





Auch dieses Präludium kadenziert zunächst knapp mit den Hauptstufen. Im fünften Takte aber greift es die VI. Stufe auf, um sich von hier an vier Takte lang ununterbrochen in der vollständigen Kadenz zu bewegen, diese einmal durchmessend, zu Anfang noch mit gleichzeitiger Sequenzierung, dann, diese fallen lassend, in freier Weiterspinnung des melodischen Hauptgedankens. Die Fortschreitungsfundamente sind also in den Takten 5—8: a-dis-gis-cis-fis-h-e-a.

Häufiger noch als in Dur sind in Moll die Fugenthemen, deren harmonische Grundlage die vollständige Kadenz ist. Zur Anschauung seien die folgenden herausgegriffen:

Nr. 4.

[1]) Orgelfuge g-moll. P. O. II, S. 23.

Es ist klar, dass bei diesen Fugen die ganze harmonische Entwicklung im Banne der vollständigen Kadenz steht, da die Themen im allgemeinen auch in den Durchführungen ihren ersten harmonischen Sinn behalten, freilich nicht immer und unbedingt. Aber für Themen von dieser harmonischen Struktur sind Ausnahmen von der Regel seltener zu finden. Trotzdem würde die Untersuchung noch nicht zur Genüge rechtfertigen, warum die vollständige Kadenz oder deren Bestandteile als Grund und Boden der gesamten Bachschen Harmonik anzusprechen sind. In Zusammenfassung des Bisherigen lässt sich höchstens sagen:

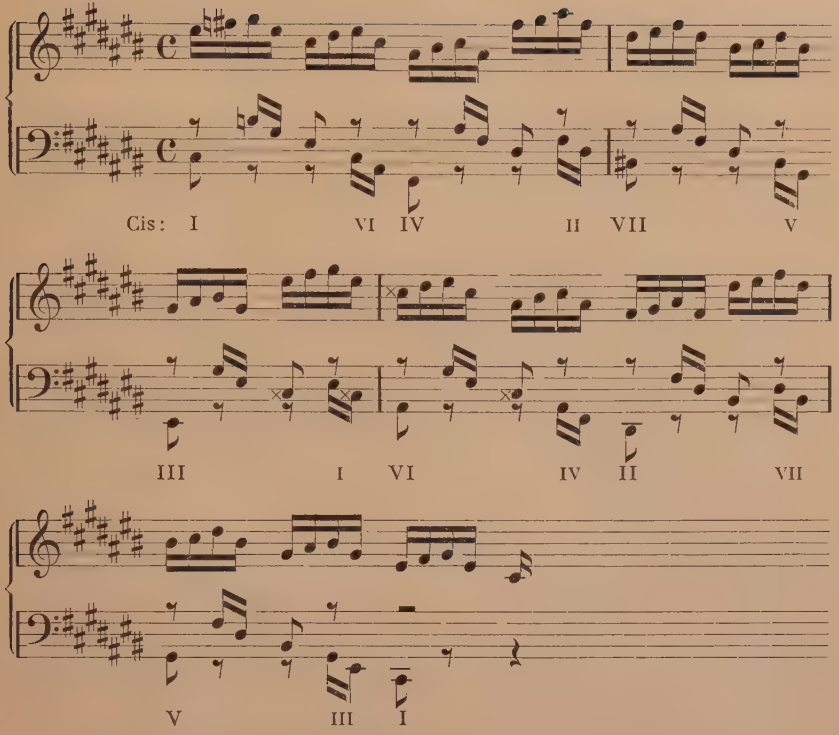
1. Die Dominante, als harmonische Gegenspannung zur Tonika und als solche tonalitätsbestimmender Klang, nimmt die Hauptstellung in der Kadenzierung ein.

2. Die harmonischen Fortschreitungen bewegen sich mit Vorliebe in den Schritten der vollständigen Kadenz oder auch in Bruchstücken von ihr. Selbst wo Abweichungen sind, pflegen sie geringfügig zu sein. Die Akkordfundamente bewegen sich also hauptsächlich in Quint- und Quartsprüngen.

Terzfortschreitungen. Wenn auch die Quinte als vornehmlichster Kadenzschritt erkannt worden ist, so darf man sich dennoch der Tatsache nicht verschliessen, dass grundsätzlich jeder andere Akkordzusammenhang möglich ist. Besondere Eigentümlichkeiten weisen zunächst die Terzfortschreitungen auf. Um ihre Beziehung zu den Quintfundamentschritten zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, wie auf unmerkliche Weise, durch terzweises Herunterfallenlassen der Fundamentstimme, die Grundtöne näher miteinander verbunden werden können. Das Hinzutreten einer Unterterz zu einem gegebenen Akkord bedeutet die geringste Störung der funktionellen Stellung eines Akkordes. Eine Durchführungsstelle aus der Cis-Dur Fuge des Wohltemperierten Klaviers I lässt die gemeinten Beziehungen klar erkennen:

¹) Orgelfuge a-moll. P. O. II, S. 57. Das Thema dieser Fuge signalisieren Bourguès und Dénéréaz a. a. O., S. 208, seiner besprochenen harmonischen Eigenschaften wegen.

Nr. 5.



Die Takte stellen, harmonisch betrachtet, wieder nichts anderes dar als die vollständige Kadenz in Cis-Dur [1]). Die betonten Taktteile bringen stets den Eintritt der kadenzbildenden Akkorde, während dazwischen zu jedem Akkord die Unterterz erklingt, ohne dass dadurch die funktionelle Stellung der Akkorde beeinträchtigt würde. Was aber dadurch geschieht, und was zweifellos von Bach beabsichtigt ist, ist das Hervorbringen des Eindruckes eines ausserordentlich labilen Bewegungsvorganges. Durch das reibungslose Ineinandergleiten der Harmonien unterstützt Bach auf frappante Art den Bewegungswillen des Melodischen, der sich in der Sequenz als drängender Übergang zu neuem Themaeintritt offenbart.

Wenn aus diesem Beispiel ersichtlich ist, wie leicht die Akkorde unter sich in Terzrückungen ineinandergleiten, so darf es nicht verwundern, wenn sich terzverwandte Tonartstufen gegenseitig ver-

[1]) Auf die Erscheinung der nicht leitereigenen Töne h (Takt 1) und cisis (Takt 2 und 3), die die I. und III. Stufe zu Dominanten der folgenden machen, wird später verwiesen (S. 45).

treten. Ein Fall solcher Vertretung ist schon im Beispiel Nr. 3 zu finden. Im 9. Takte nämlich kann der als VII. Stufe bezeichnete Akkord his-dis-fis-a als II. Stufe dis-fis-a aufgefasst werden, mit his als hinzugetretener Unterterz. Die Quintenkadenz erstreckt sich dann nicht nur bis zum achten Takt, sondern über diesen hinaus bis zum Ende der Periode. Die II., die VII. und die V. Stufe, in ihrer Gesamtheit die Töne gis-his-dis-fis-a enthaltend (also den Dominantnonenakkord von cis-moll darstellend), fliessen eben auch hier unabgrenzbar ineinander über, alle unter sich gekennzeichnet durch ihre dominantischen Eigenschaften [1]).

Die Funktionsstellvertretung hat keine weitere Bedeutung, solange sie nicht in einer bestimmten Kadenzierungsformel auftritt, wo durch ihr Erscheinen bestimmte Erwartungen getäuscht werden. Eben eine solche Formel ist auch die vollständige Kadenz, und wo in ihr der Vorgang zutage tritt, muss er festgehalten werden, da er ein wichtiger Faktor des Kadenzierungsprinzips ist. Denn es ist klar: je widersprechendere und regellosere Kadenzbildungen sich auf *eine* Grundform zurückführen lassen, desto eindeutiger erscheint eben diese Grundform bestimmt.

Unter Anwendung des Prinzips, dass der Akkord einer Tonstufe nicht als solcher, sondern mit Unterterzbildung als Akkord der Parallelstufe erscheinen kann, lassen sich folgende Takte mühelos als vollständige Kadenz erkennen:

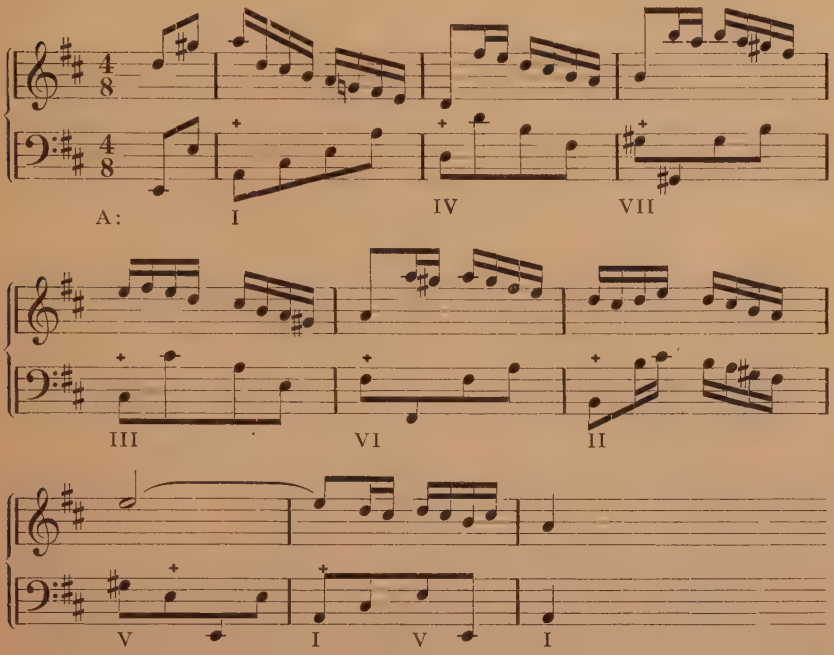
---

[1]) Die Tatsache, dass gewisse der sogenannten Nebenstufen an Stelle der Tonika und namentlich der Dominanten treten können, um deren Funktionen innerhalb der Kadenz zu übernehmen, mag der Hauptgrund gewesen sein, die, namentlich auf die Harmonik Bachs bezogene, unberechtigte Scheidung der Tonalitätsakkorde in Haupt- und Nebenstufen überhaupt vorzunehmen und den letzteren jegliche Selbständigkeit abzusprechen. Vgl. Louis und Thuille, Harmonielehre, 5. Auflage, 1907, S. 92. «Nur Tonica, Dominant und Unterdominant sind Träger wahrhaft ursprünglicher *Grundharmonie*. Alle übrigen in der Tonart vorkommenden Zusammenklänge haben wir uns als von dieser Grundharmonie abgeleitet oder doch wenigstens auf sie bezogen zu denken. Sie sind entweder bloss unselbständige Bildungen (Vorhalts- und Durchgangsakkorde), oder aber sie müssen, sobald sie selbständiger auftreten, als *Stellvertreter der Grundharmonie* aufgefasst werden: auf jeden Fall also als deren *Modifikationen*. Jeder mögliche selbständige Akkord hat entweder *Tonica-, Dominant- oder Unterdominant-Bedeutung «Funktion»)*. Mit andern Worten: I, V und IV sind die einzigen eigentlichen *Fundamente* (tonale Harmonieträger), die es gibt.»

Widerspricht dieser zentralisierenden Auffassung schon allein die Tatsache der vollständigen Kadenz (die durchaus nicht immer Begleiterscheinung einer melodischen Sequenz zu sein braucht), so werden spätere Argumente noch gewichtiger dagegen zeugen (vgl. S. 45, Anm.).

Aus der Kantate: «Lobet Gott in seinen Reichen [1]).»

Nr. 6.



Ganz äusserlich betrachtet, heisst die Funktionsbezifferung des Satzes: I II VII I VI II V I, er scheint also in seiner ersten Hälfte davon abweichend aufgebaut. Erst die Annahme, dass die II. Stufe an Stelle der IV., die I. an Stelle der III. gesetzt sei, lässt den inneren logischen Zusammenhang heraustreten. Hier ergibt sich wohl die Frage: was führt zu dieser Hypothese und was stützt ihre Berechtigung? Die ganze Periode als melodische Sequenz anzusehen, geht ohne Gewaltsamkeit nicht an; daraus kann also die Vermutung, dass eine vollständige Kadenz versteckt sei, nicht herstammen. Unzweideutig aber lassen die mit + bezeichneten *kadenzierenden Baßsprünge* den eigentlichen Kern der harmonischen Fortschreitung hervortreten. Und es ist ausserordentlich fein, dass Bach die beiden zweideutigen Akkorde in erster Umkehrung (Sextakkorde) gebracht hat, so dass der Gang der Fundamentalstimme, also der des Basses, ungestört geblieben ist. Ganz typisch für die Bachsche Art, die Kadenz zu bringen, ist auch ihre Schlussbestätigung durch die Wiederholung der Klausel

[1]) B. G. XI, 2.

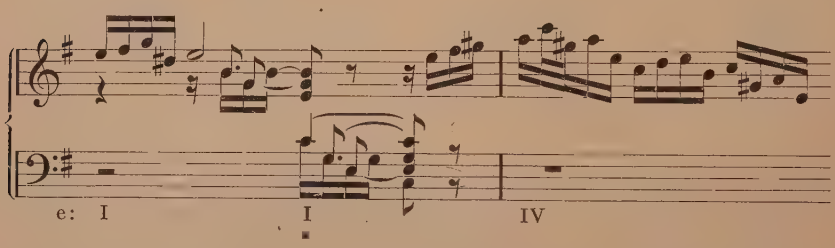
V — I. Diese wirkt hier, wie immer in ähnlichen Fällen, als Schlusspunkt, dartuend, dass hier zugleich mit der melodischen Bewegung auch die harmonische Entwicklung für einen Augenblick zur Ruhe kommen müsse.

Das Beispiel zeigt aber noch eine weitere zu beachtende Eigentümlichkeit. Es lehrt nämlich, dass in einer einmal begonnenen harmonischen Entfaltung der theoretisch konstruierte Unterschied zwischen Haupt- und Nebenstufen fast verschwindet. Wie dürfte denn dieser Unterschied noch aufrechterhalten werden, wenn einerseits an Stelle einer Hauptstufe, der Subdominante, eine Nebenstufe, ihre Parallele, anderseits aber an Stelle der III. Stufe, der Dominantparallele, die I., die Tonika, treten kann? Im lebendigen Spiel harmonischer Kadenzierung gibt es keine Haupt- und Nebenstufen, abgesehen von der Prävalenz der Tonika und Dominante.

Die doppelte Möglichkeit, zu einem Akkord ohne Störung von dessen Funktionsbedeutung die Unterterz hinzutreten zu lassen, und die gegenseitige Vertretbarkeit terzverwandter Akkorde machten es oft nicht leicht, eine eindeutige Analyse zu gewissen Kadenzierungs-

Nr. 7.

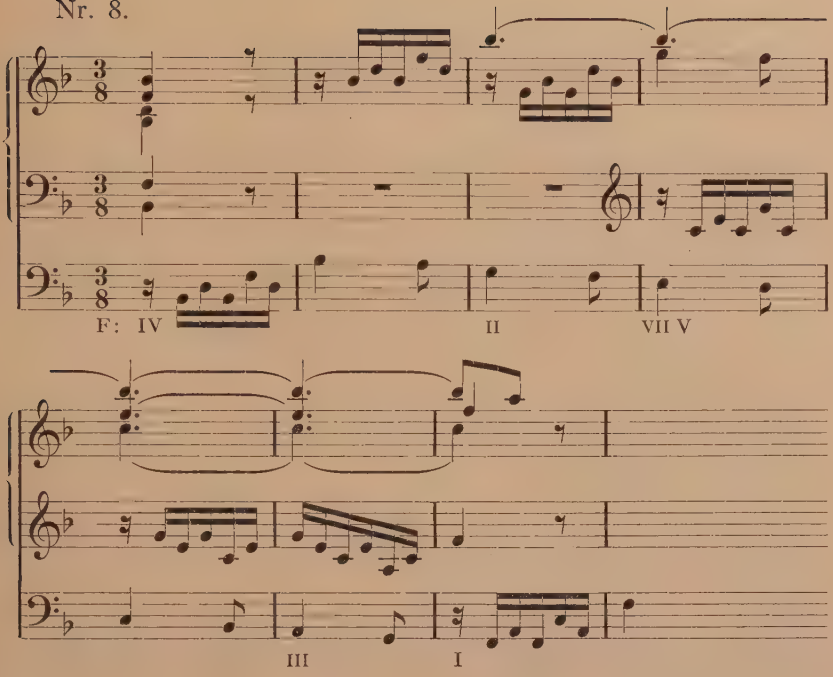
Toccato e-moll.



formen zu finden. Gehört auch das hier stehende Beispiel zu den einfachsten seiner Art, so lässt doch der eigentümliche Hinzutritt des c unter den e-moll-Akkord den Zweifel aufkommen, ob auf der zweiten Takthälfte ein Funktionswechsel stattfinde oder nicht. Die Auffassung, dass es nicht der Fall ist, rechtfertigt sich aus der *Behandlung der Dissonanz*, die mit dem Hinzutreten der Unterterz geschaffen ist. Die scharfe Dissonanz der grossen Sept c-h wird gar nicht als solche aufgelöst, sondern Bach kadenziert weiter, als ob noch immer e, der Grundton der ursprünglichen Tonika, Fundament geblieben wäre.

Folgende Stelle aus der F-Dur-Tokkata zeigt ähnliche Erscheinungen:

Nr. 8.



Die harmonische Fortschreitung nimmt ihren Ausgang von der Subdominante und vollzieht sich durch fortwährendes «Unterterzen» der erreichten Harmonien, bis sie nach Berührung der II., VII., V. und III. Stufe in der Tonika landet. In diesem Falle dürfte die Auffassung die richtigste sein, die ausser der Schlusstonika nur die beiden Dominanten als kadenzbildend betrachtet, während sie sowohl die II. Stufe (Takt 3) als auch die III. Stufe (Takt 6) als unterterzte Bildungen ansieht [1]). Die Durchgangsführung im Bass stützt diese Auffassung, wie überhaupt die «Unterterzung» in erwähnter Weise gerne in melodischem Fliessen unauffällig eintritt.

Es ist klar, dass mit dem Herausfassen der wichtigsten kadenzbildenden Harmoniefortschreitungen nur die grundsätzlichsten Vor-

[1]) Auf dem gleichen Prinzip beruht auch die als Trugschluss bekannte Erscheinung, dass nach einer dominantischen Harmonie als deren Lösungsakkord nicht die erwartete Tonika, sondern der Akkord auf deren Unterterz eintritt. Da ihr aber im harmonisch-formalen Aufbau ganzer Formen eine bestimmte wichtige Rolle zukommt, wird sie an anderer Stelle eingehend behandelt werden.

In ganz anderem Zusammenhange erwähnt Kurth die gleichen Beziehungen und belegt sie durch Beispiele aus Bachs Werken. Vgl. Kurth, Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, S. 31 ff.

gänge betont sind. Innerhalb dieser ist nun schon ein ungeheurer Reichtum in der Art ihrer Anwendung möglich, der jedes Systemisierungsversuches spottet. *Die* Tatsache aber kann beachtet werden, dass Bach vielen seiner Werke allein durch hartnäckig festgehaltene Kadenzierungsformeln eine besondere harmonische Physiognomie aufzuprägen vermag. Ohne Zweifel verdankt die Tokkata in F-Dur für Orgel [1]) ihre Wirkung monumentaler Architektonik nicht zum mindesten der ungewöhnlich stark betonten Tonika-Dominantbeziehung ihrer Kadenzierung. Ein Ausdruck dieses die ganze ungeheure Form beherrschenden Aufbaumittels ist allein schon der Eingang der Tokkata, der sich auf je 54taktigen Orgelpunkten von Tonika und Dominante erhebt.

Dagegen ist die Harmonik des es-moll-Präludiums des Wohltemperierten Klaviers I charakterisiert durch eine herrliche Ausnützung weihevollster Terzwirkungen, die dem Präludium einen harmonischen Reichtum geben, wie ihn Bach viel, aber vielleicht nicht häufig in diesem Masse verwendet. Mediantische Rückungen (d. h. unmittelbar sich ablösende terzverwandte Akkorde), eigentümliche Trugschlusswendungen und Unterterzungen, in Terzen fallende Bässe (wenn auch innerhalb eines und desselben Akkordes), alle diese Erscheinungen finden sich in dem unsagbar herrlichen Werke, dessen Eigenart in harmonischer Hinsicht viel mehr bestimmend als die natürlich nicht fehlenden dominantischen Beziehungen.

Ebenfalls durch eine besondere Art der Kadenzierung ist auch das f-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I gekennzeichnet. Hier sind es immer sich wiederholende trugschlussartige Wendungen, die dem Ganzen ein besonderes harmonisches Gepräge zu geben vermögen (z. B. Takt 3, 4, 6, 7, 10 und Takt 16).

Aber nicht nur durch die Auswahl bestimmter in den einfachsten Kadenzen möglicher Vorgänge gibt Bach einzelnen Werken besondere Farben; auch durch verschiedenartige Darstellung der Kadenz selbst, durch langsamen oder schnellen, durch regelmässigen oder unregelmässigen Akkordwechsel z. B. vermag er den harmonischen Stil der Werke zu beeinflussen. Zu den Faktoren, die das C-Dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I zu einem der abgeklärtesten Werke Bachs machen, gehört auch der durch das ganze Stück hindurch konstant festgehaltene taktmässige Wechsel der Harmonien. Man vergleiche dagegen — um nur ein Gegenstück herauszuheben — das d-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I, das im engsten Anschluss an die melodische Entfaltung bald ganz-, bald

[1]) P. O. III, S. 16.

halb-, bald vierteltaktigen Harmoniewechsel aufweist, ja an Stellen der grössten Erhitzung, z. B. am Schluss, mit jedem Achtel einen neuen Akkord auftreten lässt.

Was sich aus den Grunderscheinungen der harmonischen Arbeitsweise heraus als Bachs Allereigenstes, Stilbildendes herausstellt, kann nicht allzu viel sein. Denn Bach hat sich wohl einen eigenen Harmoniestil geschaffen, aber die Grundlagen dazu musste er sich aus seiner Zeit übernehmen, und da sich zudem nach entwicklungsgeschichtlichem Gesichtspunkte auch die Harmonik der jungen Klassik noch fast auf dem gleichen Boden erhebt, so wäre es gefährlich, schon aus den primitivsten Vorgängen heraus rein Bachsche Kennzeichen herausschälen zu wollen. Sie stellen sich erst in Verbindung mit andern Stilmerkmalen voll dar. Die Prinzipe der Tonalität und der Kadenz mussten zugrunde gelegt werden, aber erst in ihrer Anwendung in grössern Proportionen und mit reicheren Aufbaumitteln wird sich Bachs Eigenart klarer herausheben können.

b) Der harmonische Aufbau der Formen.

Unzertrennbar miteinander verbunden und gegenseitig sich bestimmend sind der harmonische Aufbau und die formale Gliederung eines Werkes. Um die harmonischen Strukturgesetze zu verstehen, muss in erster Linie die formale Anlage erkannt sein; denn gerade die wichtigsten Einschnitte pflegen sich auch in bestimmten harmonischen Erscheinungen zu manifestieren. Mit wenigen Ausnahmen ist jede formbestimmende Stelle durch eine kadenzierende Klausel gekennzeichnet, und wenn eben diese Klausel im allgemeinen nichts anderes darstellt als die Schlussformel Dominante-Tonika (am häufigsten: V — I, IV — V — I oder I_4^6 — V — I), so bilden doch die Schlussakkorde unter sich das Grundgerüst des harmonischen Aufbaues.

Und dieses Grundgerüst ist wieder eine einfache leitereigene Kadenz. Mag Bach auch in freiester Beherrschung aller Möglichkeiten des Quintenzirkels durch die entferntesten Tonarten modulieren, nie steht an einer formal entscheidenden Stelle ein leiterfremder Akkord. Auch die verwegensten Ausweichungen, Umdeutungen und Rückungen sind *verbindender* Natur, d. h. sie treten stets nur als Überleitung, als Durchgang von einer Tonartstufe zur andern auf. In welchem Verhältnis aber steht die gerüstbildende Kadenz zu der als Fundament der Bachschen Harmonik überhaupt erkannten Kadenz? Sie ist eine Erweiterung der letzten — natürlich keine mechanisch-schematische — und gestattet, mit geringen Modifikationen analoge Beobachtungen zu machen, sowohl was ihre Aufgabe — Darstellung einer tonalen

Einheit — als auch was das Verhältnis der einzelnen Glieder untereinander betrifft. Wie in der primitivsten Kadenz vollzieht sich auch in ihr eine lebendige Entwicklung, ein immer wieder wechselndes Spiel von Spannung und Gegenspannung, dessen Verlauf und Ausgleichsbestrebungen ein wundervolles Bild organischen Geschehens bietet.

Es ist zu erwarten, dass der Akkord der V. Stufe, der schon in der einfachsten Formel den ausgesprochensten Spannungsgegensatz zur Tonika darstellt, seine dominierende Stellung auch in der Erweiterung der Kadenz behaupten werde. Die Dominante ist denn auch, was weder historisch noch theoretisch Wunder nehmen kann, die einzige Tonartstufe, die mit fast schematischer Regelmässigkeit in den kleinsten wie in den gewaltigsten Formen Bachs als ein durch Kadenzierung bestätigter Einschnitt in der harmonischen Entfaltung erscheint. Um aber die Untersuchung von hier aus weiterzuführen, ist eine gesonderte Betrachtung der Verhältnisse in Dur und Moll nötig. Überdies wird die Klarheit gefördert durch Einteilung der Analyse nach Formgruppen.

Der harmonische Aufbau der Tanzformen.

In Bachs gesamtem Kunstschaffen nehmen die Tanzformen der Klavier-, Kammer- und Orchestersuiten eine besondere Stellung ein. Nirgends sonst weist Bach so deutlich gegen die aufblühende Klassik als in den eben genannten Werken. Ihr Stil ist nämlich gekennzeichnet durch besonders auffällige formale und metrische Gliederung. Die Vier- und Achttaktperioden, durch die Anlehnung an den Tanz gefordert, treten in deutlichen Gegensatz zur Bachschen Kunst der fliessenden Übergänge. In engstem Zusammenhang mit der metrischen Einteilung steht aber die harmonische Kadenzierung, so dass diese Formen ein besonders geeignetes Angriffsfeld für den Ausgang der Untersuchungen bieten.

Sämtliche Tänze Bachs, die freilich in ihrer Stilisierung nicht mehr im eigentlichen Sinne solche sind, mögen sie Couranten oder Allemanden, Gavotten oder Sarabanden usw. heissen, sie alle sind durch zwei Merkmale gekennzeichnet:

1. durch eine ausgesprochene Zweiteilung, äusserlich dargestellt durch den Doppelstrich;
2. durch eine verstecktere, aber um so interessantere Unterteilung des zweiten Teiles, möge dieser nun die gleichen oder, was häufiger ist, die grösseren Dimensionen haben als der erste [1]).

[1]) Mit Absicht wurde der allgemein übliche Begriff der «zweiteiligen Liedform» nicht angewandt, da durch verschiedene Erscheinungen die rein äusserliche

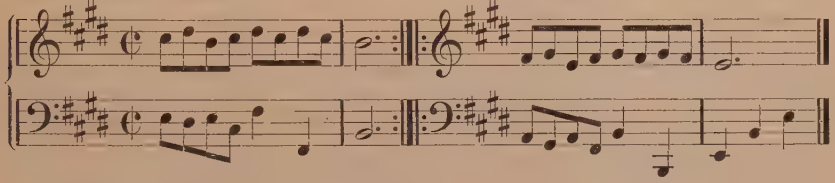
Die Akkorde aber, die an den Teilungspunkten stehen, sind das Gerüst der harmonischen Erfaltung.

Beinahe ausnahmslos steht im Hauptteilungspunkte aller Tanzformen beim Doppelstrich *im Durgeschlechte* die Dominante. Zu ihr hin tendiert regelmässig die Entwicklung, und durch eine Klausel ist der Teilschluss markiert. Wie sich die einfachste Kadenz aufbaut, nämlich durch I — V — I, werden auch die ganzen musikalischen Formen von dieser Formel getragen, d. h. auch sie werden umfasst von der intensivsten Akkordspannung, nämlich von der dominantischen. Während sich nun aber die Entwicklung zur Dominante hin ohne Ruhepunkt oder Zwischenglied in direktester Modulation vollzieht, geschieht die Auslösung der Spannung, die Rückführung zur Tonika, auf andere Art. Beinahe regelmässig — auch in Fällen, wo die beiden Hauptteile in metrischer Hinsicht genau im Gleichgewichte stehen — pflegt Bach eine weitere Tonartstufe durch eine Klausel herauszuheben, und zwar häufig durch eine den beiden Hauptschlüssen ähnliche.

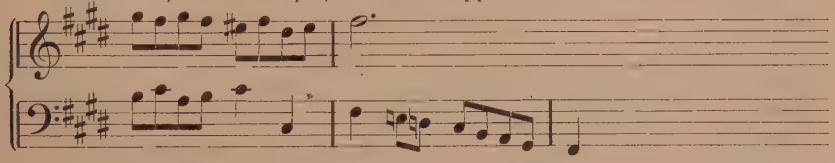
Z. B. Bourrée aus der VI. französischen Suite in E-Dur.

Nr. 9.

A. Dominantschluss. *B. Tonikaschluss.*



C. Schluss auf der II. Stufe (nach dem Doppelstrich Takt 12).



Es erhellt von vorneherein, dass im Durgeschlecht als Verbindungsstufe von der Dominante zur Tonika die VII. Stufe als nicht konsonanter, d. h. schlussfähiger Akkord ausscheiden muss. Welche Stufen kommen sonst in Betracht? Es ist eine ganz auffallende Tatsache, dass Bach *fast nie* in der als sogenannte Hauptstufe zu erwar-

---

Zweiteiligkeit gespalten werden kann, sei es durch ein mehr oder weniger starkes Herauswachsen eines Mittelteiles nach dem Doppelstrich, sei es durch das Auftauchen einer Reprise oder reprisenartiger Bildungen. Starre Formschemata sind Bach fremd, und mit den angedeuteten Teilungen ist er imstande, unendlich mannigfaltige Formungen zu bilden.

tenden Subdominante kadenziert. Ein Grund dieser Eigentümlichkeit wird sich erst bei der Vergleichung der Verhältnisse mit denen im Mollgeschlechte herrschenden geben lassen [1]).

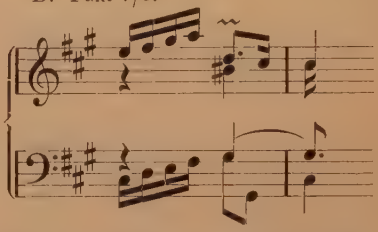
Von den übrigen in Betracht fallenden Stufen stehen in bezug auf ihre Vertretung in der gerüstbildenden Kadenz die II. und die VI. Stufe absolut gleichberechtigt da. Die III. Stufe dagegen tritt nie allein auf, sondern nur in Korrespondenz mit der VI., was sich aus dem uneigentlichen Dominantenverhältnis, in dem die beiden zueinander stehen, erklärt.

Diese Anlage weist zum Beispiel die Allemande der englischen Suite in A-Dur auf. Die entsprechenden Klauseln sind:

Nr. 10.

A. Takt 5 (nach Doppelstrich).

B. Takt 7/8.



Der gleiche Satz, der in sehr grossen Proportionen gehalten ist, zeigt auch, dass sich die harmonische Grundanlage in keiner Weise bei der Erweiterung des metrischen Aufbaues ändert, ausser dass im zweiten Teile an Stelle eines Teilschlusses deren mehrere treten können, während das Charakteristikum des ersten Teiles, das Fehlen jeglicher kadenzierender Klausel, bis zum Doppelstrich unangetastet bleibt.

Wenn also die gerüstbildende Kadenz der Bachschen Tanzformen — mit Ausnahme der Giguen — in eine Formel gefasst werden soll — und die fast schematische Regelmässigkeit ihres harmonischen Aufbaues gestattet, dies zu tun —, so müsste sie für die Formen in Dur heissen:

$$|: \text{I} - \text{V} :| \, |: \text{x} - \text{I} :|,$$

wobei x die II. oder VI., VI. und III. oder auch II. und VI. und III. zusammen bedeuten würde, nie aber die IV., die Subdominante.

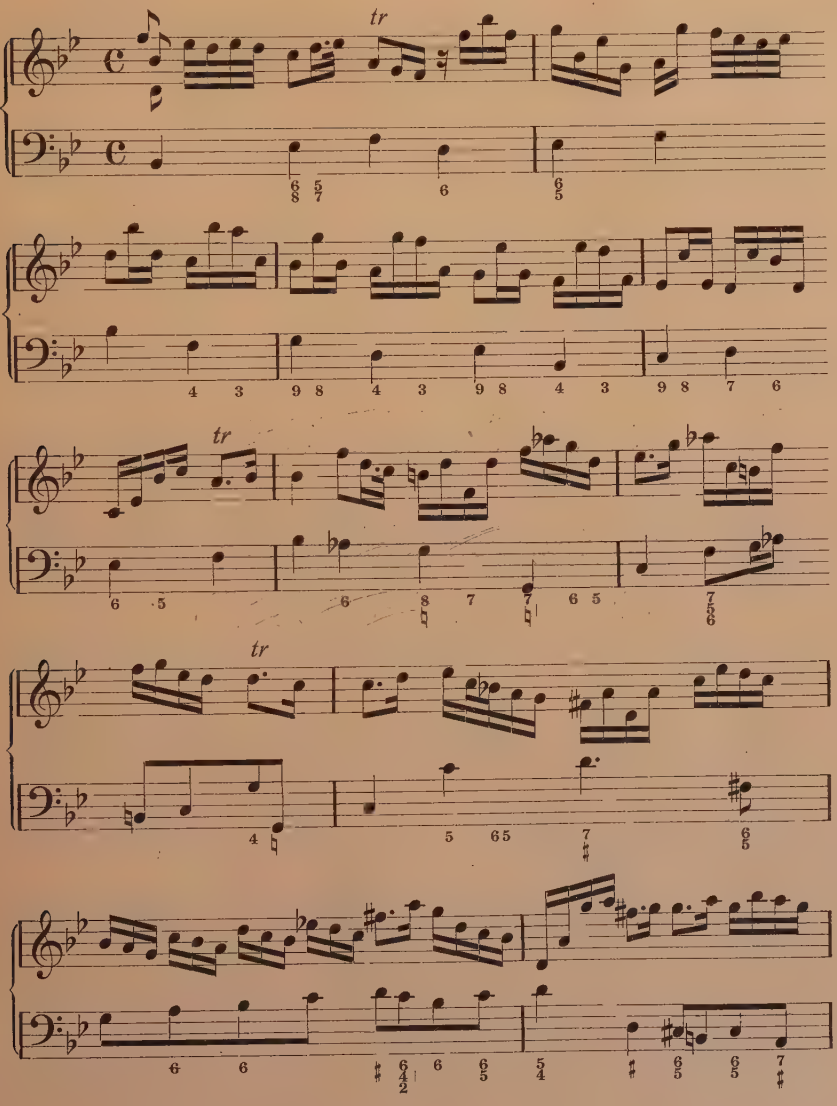
In der Invention in B-Dur für Violine und Klavier steht als Einleitung ein nicht mit näherer Bezeichnung versehener Satz, der aber nach Inhalt und Form am ehesten als eine Allemande angesprochen werden dürfte. Durch seine Ausnahmestellung, die er im harmonischen

[1]) Vgl. S. 22 ff.

Aufbau einnimmt, ist er geeignet, zur Betrachtung der Verhältnisse ins Mollgeschlecht überzuleiten. Seine besonderen Merkmale sind:

1. er bildet schon eine Klausel im 1. Teil;
2. es steht beim Doppelstrich als einziges Beispiel dieser Art nicht die Dominante, sondern die III. Stufe.

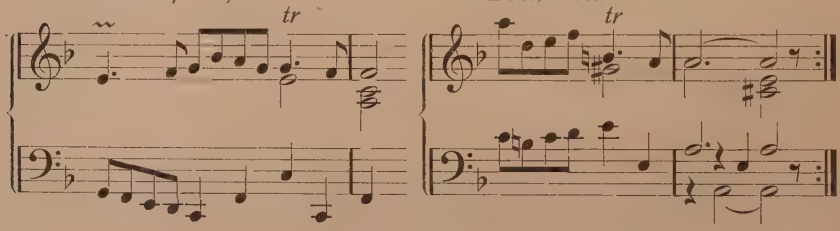
Nr. 11.



Die Herkunft der absonderlichen Erscheinung erklärt sich bei Betrachtung der Struktur in Moll. Denn es ist eine Eigenart des Mollgeschlechtes, als Hauptkadenzierungsstufe beim Doppelstrich ausser der Dominante auch die III. Stufe, die Durparallele, zu bringen. Darin liegt ein Hinweis, dass das Mollgeschlecht gewisse Reste einer noch minder einheitlichen Organisierung als das Dur verborgen enthält (aus stärkerem Nachwirken der alten Kirchentöne). Aber auch die zweite Erscheinung hat ihr Herkommen aus dem weichen Geschlecht, in welchem eine Unterteilung des ersten Teiles durch eine kadenzierende Klausel auf der III. Stufe, wenn beim Doppelstrich die Dominante steht, sehr häufig vorkommt. Ein Beispiel solcher Gliederung zeigt der erste Teil der Courante in d-moll aus der 6. englischen Suite:

Nr. 12.

A. Klausel auf III, Takt 9. *B. Dominantklausel.*

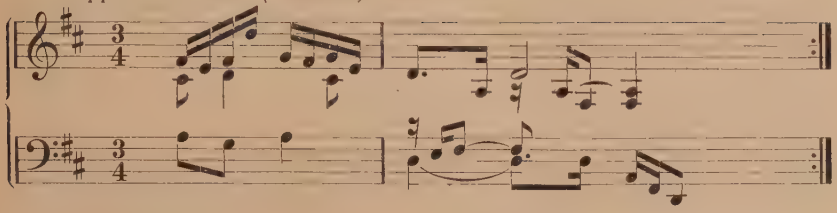


Besondere Eigenheiten weist auch die tonale Entwicklungslinie des zweiten Formteiles auf. Genau wie in Dur lässt die Stelle nach dem Doppelstrich der Phantasie die grösste modulatorische Freiheit; aber während dort — in Dur — das Fehlen der Subdominante ein Hauptcharakteristikum war, nimmt hier — in Moll — die Subdominante die erste Stelle ein, es sei denn, dass die Dominante, wenn am Haupteinschnitt beim Doppelstrich die Durparallele «dominierte», ihre Stellung nachholt und sich also hier erst durch Kadenzierung bestätigen lässt.

Z. B. Sarabande in h-moll aus der 3. französischen Suite (daselbst auch Anglaise und Menuett).

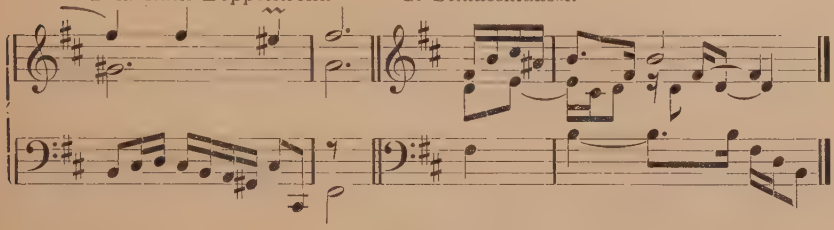
Nr. 13.

A. Doppelstrichklausel (Parallele).



B. Dominantklausel
7. Takt nach Doppelstrich.

C. Schlussklausel.



Was nun die übrigen Stufen anbetrifft, so hört unter ihnen beim Moll jede Rangordnung auf; sowohl die III. (wenn sie im ersten Teile nicht gebracht wurde), die VI., VII., seltener auch die II. Stufe werden zur Darstellung des harmonischen Gerüstes herangezogen. Einige Kadenzen mögen das Ausgeführte bestätigen:

Bourrée, h-moll; französische Ouvertüre I — V :‖: VII — I :‖.
Courante g-moll; 3. englische Suite I — III — V :‖: VII — IV — I :‖.
Fantasia, c-moll; 3. Invention für Violine und Klavier
I — III — V :‖: VII — II — I :‖.
Sarabande, a-moll; P. XVI, S. 24, I — III :‖: V — I :‖.
Gavotte, h-moll; französische Ouvertüre I — III :‖: V — I :‖.

Weitaus am meisten vertreten findet sich die Kadenz I — V :‖: IV — I :‖. In Analogie zu der in Dur aufgestellten allgemeinen Formel muss die für Moll gültige mit kleiner Modifikation lauten:

$$I - \frac{V}{III} :\Big\| : x - I :\Big|,$$

wobei aber x diesmal ausser der Tonika überhaupt jede Tonartstufe bedeuten kann.

Ohne Zweifel muss beim Versuch, für Bachsche Kompositionsgesetze Formeln zu finden, grösste Vorsicht walten, damit nicht die lebendige Gestaltungskraft und ausserordentliche Phantasie sich in abstrakten Schematismus verwandle. Aber wenn irgendwo, so ist

es hier erlaubt, Formeln aufzustellen, denn mit erstaunlicher Zähigkeit hängt Bach beim Aufbau der Tanzformen an einer bestimmten Organisation des harmonischen Gerüstes, und Abweichungen davon, wie die in dem zitierten C-Dur-Stücke, die wie ein merkwürdiges Experiment anmuten, bestätigen nur die Regel. Unter den zur Gerüstkadenz verwendbaren Tonartstufen herrscht eine strenge Hierarchie, die Bach nur äusserst selten unbeachtet lässt. In dieser Hierarchie aber drückt sich ebenso wie in der einfachsten Kadenz die Tatsache aus, dass in der Konsolidierung des Dur-Moll-Systems bei Bach sich als Hauptstufen nur Tonika und Dominante herausgebildet haben, während die Subdominante nicht als solche Geltung beanspruchen kann.

Hier ist auf die Frage zurückzukommen, warum die Subdominante im Dur-Geschlecht als gerüstbildende Stufe ausgeschlossen wird. Die Beleuchtung des Punktes, der das Auftreten der Tonika in einem Bachschen Stück überhaupt betrifft, hilft die Antwort erhellen. Was Kurth darüber in bezug auf «einfache Sätze» ausführt [1]), gilt im wesentlichen auch in Anwendung auf die Tanzformen:

> «Das gewöhnliche Bild Bachscher Harmonik in einfachen Sätzen (z. B. Präludien) ist das folgende: Der Anfang kehrt nach ganz wenigen, meist nur beide Dominanten berührenden Kadenzschritten rasch wieder in den Tonikaklang zurück; hingegen beginnen sich dann die Kreisungen um diesen zu vergrössern, er erscheint erst nach längerem, viel durch Zwischendominanten durchsetztem Ausgreifen in die Tonartsklänge wieder, mehrmals und in ungleichen Abständen; ..... die Kreise streichen zwar über den Tonikaakkord, der jedoch (besonders in den Steigerungen der Mittelteile) öfter nicht in seiner reinen Dreiklangsform, sondern mit Sept oder starken Vorhaltsbildungen verschleiert erscheint, so dass hier auch sein Abschlusscharakter gemieden ist; gegen den Schluss der Sätze zieht Bach diese Kreisungen wieder kleiner.»

Besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist: *Bach meidet*, «namentlich in den Steigerungen der Mittelteile» (und für die Tanzformen bedeuten diese die Entwicklung nach dem Doppelstrich), *eine Betonung*, ja sogar *ein Berühren des Tonikaakkordes*. Diesem aber könnte er nicht entgehen, wenn er die Subdominante als gerüstbildenden Akkord, also durch kadenzierende Klauseln, bestätigen wollte. Denn dann wäre er gezwungen, *dem Tonikaklang eine Bedeutung als Dominante der Subdominante zuzugestehen*, die im Widerspruch zu seinem sonstigen Verfahren stünde. Aus dem gleichen

[1]) Kurth, Romantische Harmonik, II. Aufl., S. 128 ff.

Grunde aber erklärt sich nun auch leicht, warum Bach in Moll die IV. Stufe ohne weiteres in die Reihe des Kadenzgerüstes einbezieht. Denn hier ist die Dominante der Subdominante nicht der Tonikaklang, sondern ein ihm durch Alteration der Terz vollständig fremdgewordener Akkord.

Der Aufbau der Präludien.

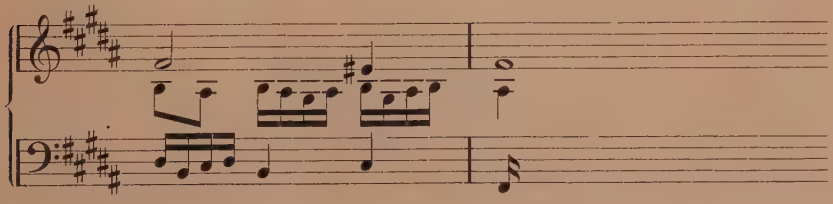
Eine derartig generalisierende Zusammenfassung der Formtypen wäre nicht in einer Formenlehre erlaubt, denn der Begriff Präludienform schliesst eine unendliche Fülle von möglichen Formschöpfungen in sich. Wohl aber rechtfertigt sich die Verallgemeinerung bei der Untersuchung der harmonischen Struktur der Werke. Denn alle geschlossenen Formen Bachs sind harmonisch nach den gleichen, an den Tanzformen aufgedeckten Prinzipien gebaut, und ihre Modifikationen ergeben sich aus den jeweiligen formalen Eigentümlichkeiten.

Stilistisch bilden die Präludien Bachs — namentlich die des Wohltemperierten Klaviers — einen grossen Gegensatz zu den Tanzformen. Es wurde ja schon betont (S. 16), dass in den letztern Bach der jungen Klassik am nächsten steht, und als Hauptcharakteristikum wurde die gleichmässig metrische Gliederung genannt. In den Präludien dagegen offenbart sich Bachs höchste eigene Kunst, die Kunst der fliessenden Übergänge. Die innere harmonische Organisation aber ist genau derjenigen der Tanzformen entsprechend, nur dass das häufige Fehlen kadenzierender Klauseln sie nicht so klar zutage treten lässt. Man darf freilich nicht verallgemeinern: Tanzformen sind charakterisiert durch häufige Schlussfälle, Präludien haben deren keine. Es gibt Präludien genug, die klare harmonische Einschnitte haben, wie anderseits Bach Tänze geschrieben hat — namentlich Allemanden und Couranten —, die ausser beim Doppelstrich und am Schluss alle Klauseln meiden.

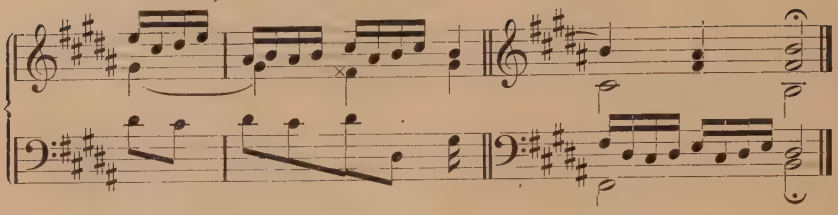
Die Kadenzen zweier Präludien aus Dur und Moll (Wohltemperiertes Klavier I, H-Dur und es-moll) mögen dies bestätigen.

Nr. 14.

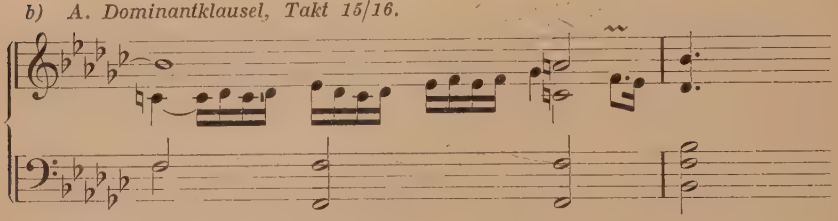
a) A. Dominantklausel, Takt 5.



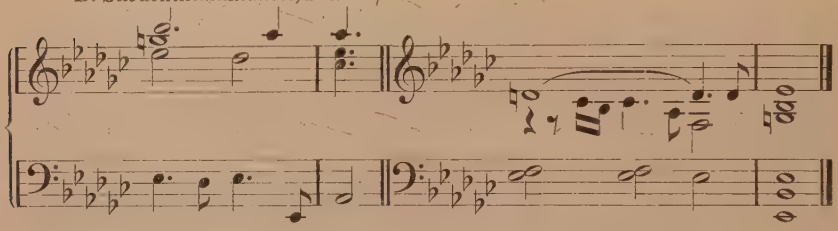
B. Klausel auf der Parallele, Takt 10. *C. Schluss.*



b) A. Dominantklausel, Takt 15/16.



B. Subdominantklausel, Takt 19/20. *C. Schluss.*



In vielen Stücken tritt an Stelle der für die Analyse so bequemen Klauseln eine andere Eigentümlichkeit, die ihrerseits die harmonische Struktur der Werke zu verdeutlichen imstande ist. Es ist dies der *Wiedereintritt eines Hauptmotivs auf einer gerüstbildenden Stufe*, die sonst eben durch Kadenzierung hervorgehoben wurde. Dieser Wiedereintritt hängt natürlich von der Kompositionstechnik der betreffenden Formen ab. Es ist klar, dass er nur dann stattfindet, wenn ein besonders charakteristisches Hauptmotiv wiederholt unverändert gebracht wird und wenn die verbindenden Partien von abweichender Melodik (eventuell von Teilmotiven oder Ableitungen aus dem Hauptmotive) bestritten werden. Ganz typisch für diese Form ist das Fis-Dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I.

Nr. 15 *a*.

Sein Hauptmotiv heisst:

und es tritt konstant bei harmonisch-organischen Einkerbungen auf, stets durch die Dominante der neuen Grundstufe eingeleitet, derart,

dass zugleich noch der Rest einer Klausulierung erkennbar ist. Alles, was dagegen Überleitung ist, baut sich aus folgendem Material auf:

Nr. 15 *b*.

Die die ganze Form umspannende Grundkadenz heisst: I — V — VI — III — II — I; sie zeigt also wieder den typischen Ausschluss der Subdominante. Die jeweiligen Themeneintritte erfolgen an folgenden Stellen: V. Stufe Takt 6, VI. Takt 12, III. Takt 15, II. Takt 18 und die I. zu Beginn einer Coda Takt 24.

Ebenso klar nach analogen, harmonisch formalen Prinzipien aufgebaut ist das h-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers II. Es weist die nur in Moll gefundene Eigentümlichkeit auf, die Dominanttonart erst nach den andern Stufen festzulegen, wenn nämlich an ihrer Stelle die Dur-Parallele sich festsetzte (vgl. S. 20). Die Aufbauformel des Präludium ergibt: I — III || IV — V — I, wieder in genauer Übereinstimmung mit den Verhältnissen der Tanzformen. Die Einschnittstakte sind: 9 (Parallele), 15 (Subdominante), 21 (Dominante).

Noch müssen die Verhältnisse in einer bestimmten Kategorie von Präludien untersucht werden. Es betrifft die in grosser Zahl vorkommenden Formen, die in Durchführung eines immer gleich festgehaltenen Motivs von Anfang zum Ende hingleiten, mit oft kaum merkbarer harmonischer oder melodischer Gliederung. Das klassische Beispiel dieser herrlichsten Gebilde ist das Eingangspräludium des Wohltemperierten Klaviers. Ganz unauffällig, ohne jegliche formelhafte Kadenzierung fliesst Akkord um Akkord vorüber, und erst der nachträglich analysierende Verstand setzt Takt 14 Dominante und Takt 19 die Tonika (Eingang einer Coda) als gerüstbildende Tonartstufen fest. Die einfachste aller Aufbauformeln, nämlich I — V — I, ist diesem Präludium eigen, in Übereinstimmung mit der erhabenen Einfachheit aller übrigen Ausdruckskräfte.

Tanzform und diese letzte Präludienform sind Extreme, zwischen denen unabgrenzbare Zwischenstufen Platz haben. Je nach dem Hinneigen der Stücke zu der einen oder andern Zuspitzung zeigen sie klarere oder verschwommenere Festlegung der in ihrer innern Organisation dargelegten Grundkadenz. Von der unzweifelhaften Bestäti-

gung der Tonartstufen durch Klauseln oder durch die Wiederkehr bestimmter Hauptmotive bis zum nur andeutenden Überstreichen der Hauptstufen im modulatorischen Spiel der harmonischen Fortschreitungen sind unendliche Möglichkeiten vorhanden. Ein und dasselbe Werk kann die eine Stufe klar betonen, die andere dagegen nur im Vorübergehen streifen.

So kadenziert Bach z. B. im cis-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I in der Dominante:

Nr. 16 *a*.

(Takt 13/14), während die ebenfalls gerüstbildende Subdominante nur durch eine Antönung des Hauptmotivs als solche gekennzeichnet wird.

Nr. 16 *b*.

Im d-moll-Präludium hinwiederum springt in der Dominante das Hauptthema plötzlich wieder aus der Entwicklung heraus (Takt 26), die Subdominante dagegen, die auch hier wieder zur Grundkadenz gehört, wird nur zweimal angedeutet (Takt 36 und 42), ohne dass sich in ihr etwas Besonderes ereignete.

Was Bach in den Tanzformen an den Tag gelegt hat, eine trotz aller Phantasie der Gestaltung unerhörte Konsequenz des harmonischen Aufbaues, haben die Präludien bestätigt [1]).

[1]) Als erster hat Hugo Riemann in seiner «Analyse des wohltemperierten Klavieres» mit Nachdruck auf «die erstaunliche Einfachheit und strenge Logik der harmonischen und modulatorischen Struktur» der Präludien aufmerksam gemacht. Leider kann er es auch hier, wie so häufig, nicht unterlassen, die Konsequenz weiter zu treiben, als sie in Wirklichkeit reicht. Wenn er als normale Tonartenordnung (Gerüstkadenz) aufstellt (a. a. O., S. 130) Haupttonart-Dominante-

Aber nicht nur diese, sondern alle in sich geschlossenen Formen Bachs, Inventionen, Sonatensätze (die meistens Präludien- oder Tanzformen sind), die freien Orgelwerke, die Phantasien, ja die Tokkaten — sie alle zeigen die gleiche Konsequenz und die gleiche selbstverständliche Freiheit; die erstere findet ihren Ausdruck in der streng tonalen Einheitsbeziehung überhaupt und im besondern in der Betonung der Dominante, letztere dagegen verkündet sich in der Anwendung der übrigen Tonartstufen im Spiel um das harmonische Gleichgewicht.

In welch genialer Weise Bach die harmonische Entwicklung über sämtliche Stufen der Tonart zu leiten und ihr Gewicht gegenseitig abzuwägen versteht, zeigt er in der grossen Tokkata in F-Dur [1]), diesem Wunderwerk an architektonischer Kühnheit und harmonischer Kraft. Die die ganze ungeheure Form umspannende Kadenz heisst I — V — VI — III — II — IV — I; jede einzelne Stufe ist durch

besonders eindringliche Kadenzierung und zugleich durch den Eintritt der Hauptthemen scharf als gerüstbildende betont. Erst die formale Analyse kann die grossartige Logik des harmonischen Aufbaues ganz aufweisen. Das 1. Thema

Nr. 17 *a*.

beherrscht die 175 Takte währende Einleitung. Im 176. Takte — Kadenzierung auf der Dominante nach 7taktigem Orgelpunkt — springt leuchtend das 2. Thema

Nr. 17 *b*.

hervor, kein neues übrigens, sondern aus dem ersten abgeleitet und schon längst deutlicher vorgeahnt in der Entwicklung der einstimmigen Pedalsoli (Takte 146 und 155 z. B.). Dieses reisst nun die

---

Haupttonart, Parallele-Haupttonart oder in Ziffern I-V-I-VI-I, so stimmt dies einfach nicht. Schon das Zurückkehren zur Tonika nach der festgestellten Dominante ist eine Besonderheit des A-Dur-Präl. des Wohltemperierten Klaviers I (bei dessen Analyse die These steht), die sich aus dessen spezieller kontrapunktischer Anlage erklärt. Aber auch die VI. (die Parallele) als «Normalgerüststufe» hinzustellen, geht nicht an, da Bach, wie gezeigt worden, ebensosehr andere Stufen noch berücksichtigt.

[1]) P. O., III, S. 16.

Herrschaft der thematischen Entfaltung an sich und führt zunächst zur Parallele der Tonart, nach d-moll, welche (Takt 219) in gewaltiger Klausel bestätigt wird. Von da an geht die Entwicklung in weitgespannter dreischichtiger Staffelung. Dreimal wird das Ausbreitungsmotiv (2) durch Durchführungen des Hauptthemas unterbrochen — die aber nun als Zwischenspiele anzusehen sind — und jedesmal in Bestätigung einer gerüstbildenden Tonartstufe (Takt 219 d-moll, 270 a-moll III. Stufe, 332 g-moll II. Stufe). Von Takt 352 an dominiert endgültig das zweite Thema, noch bricht die Subdominante in mächtiger Kadenzierung Takt 382 vor, dann führt die Entwicklung über riesige Orgelpunkte in langen Linien zum Schluss.

Gewiss, in dieser Tokkata ist die harmonische Struktur nicht so sehr durch den Inhalt als durch die Form bestimmt. Aber man muss sich davor hüten, im Bau der Grundkadenzen nur formale Elemente zu sehen. Sehr häufig drückt sich schon in der harmonischen Anlage der Charakter des Gewollten aus. Das ruhige, kaum modulatorische, sondern einfach kadenzierende Umkreisen der Tonika im ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers, die durch die ausgeglichene Verteilung der harmonischen Entfaltung auf Dominante und Subdominante gehobene Ruhe der «Phantasie in a-moll» [1]) oder die durch Betonung der Nebenstufen gesteigerte Sattheit der As-Dur-Tonart im XVII. Präludium des Wohltemperierten Klaviers II — alle diese Erscheinungen lassen Bachs gewaltige harmonische Kraft kennen, die sich wohl in Einzel- und Besonderheiten sichtbarer und überraschender, aber nicht monumentaler äussert.

Der harmonische Aufbau der da capo-Formen.

Alle ausgesprochen dreiteiligen Formen, sofern die Dreiteiligkeit vom Wiederholen eines ersten in sich abgeschlossenen Teiles nach einem Mittelsatz herrührt, bedingen naturgemäss eine Verschiebung der harmonischen Gerüstkadenz, indem nun der erste Teilschluss nicht direkt zur Dominante führen kann, sondern in der Haupttonart stehen muss, um bei seiner Wiederkehr als Abrundung der Form diese beschliessen zu können. Die Verteilung der Tonartstufen ist nun derart, dass die Umfassungsteile höchstens die Dominante bzw. in Moll die Parallele als gerüstbildend bestätigen, während sich der eigentliche Mittelteil genau in Analogie der für die Tänze und Präludien gegebenen Formeln bewegt. Durch die Abschnitte der Textworte hervorgerufen, weist die Arie, die häufigste Bachsche dreiteilige Form, wieder die eine Analyse erleichternden kadenzierenden Klauseln auf.

[1]) Phantasie und Fuge a-moll, für Klavier. P. XI, S. 22.

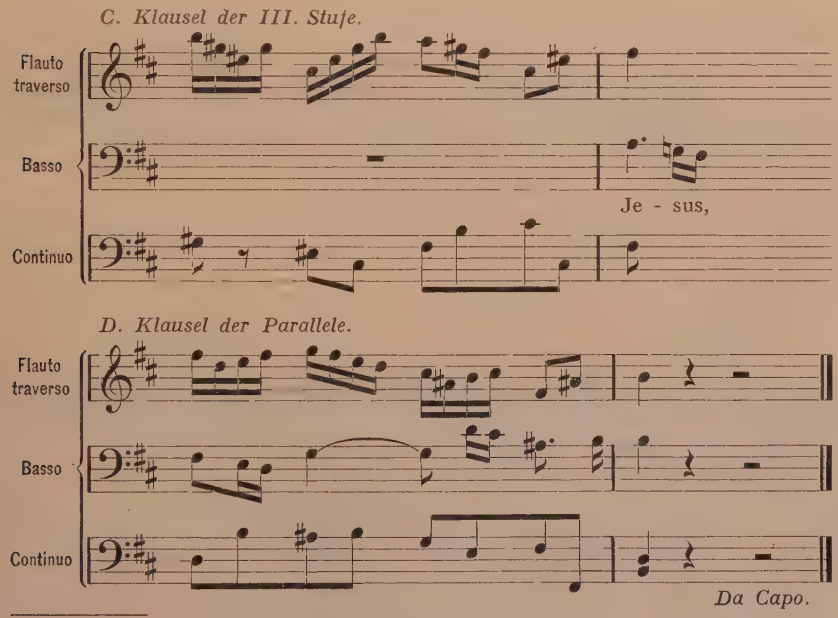
Die Arie «Lass, o Welt, mich aus Verachtung in betrübter Einsamkeit» aus der Kantate «Liebster Immanuel, Herzog der Frommen»[1]) zeigt einen Grundtypus des harmonischen Aufbaues dreiteiliger Form.

Die Umfassungsteile sind nur über Tonika und Dominante gespannt. Die entsprechenden Klauseln sind doppelt, 1. in Bestätigung der Textgliederung, 2. in Bekräftigung durch ein Begleitungsritornell. Die letztern lauten: Takt 28/29 und 46/47.

Nr. 18 *a*.

Der Mittelteil über die Worte: «Jesus, der ins Fleisch gekommen und mein Opfer angenommen, bleibt bei mir allezeit» ist ganz in den Tonarten fis-moll und h-moll gehalten, also in der III. und VI. Stufe der Grundtonart (Klauseln Takt 53/54, 63/64).

Nr. 18 *b*.



[1]) B. G. 26. Jahrg., Kirchenkantaten, Bd. XIII, S. 57.

Schon dieses erste Beispiel allein kann die Gültigkeit der allgemeinen Aufbauformel bestätigen. Sie erfährt eine Erweiterung, die so darzustellen wäre: $\begin{matrix} \text{I} - \text{V} & \text{x} & \text{I} \\ \text{I} - \text{V} - \text{I} & \text{x} & \text{I} - \text{V} - \text{I.} \end{matrix}$ Es bestätigt aber auch, dass zur harmonischen Exposition nur Dominante und Tonika von Bach herangezogen werden und dass im modulierenden Mittelteil — man könnte, mit Übertragung des Begriffes, von harmonischem Durchführungsteil sprechen — die Subdominante in Dur als kadenzfähige Stufe ausgeschlossen bleibt.

Dass die harmonischen Grundverhältnisse durch die rein formale Proportion nicht verrückt werden, ist ein weiteres Wunder der harmonischen Konsequenz Bachs. Die Arie (Duett) «Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis» aus der Kantate «Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin» [1]), in der ein kurzer, 15taktiger Satz von 2×49 Takten umschlossen ist, baut sich harmonisch ganz analog auf: Takt 28/29 Dominantzäsur, 48/49 Tonikaschluss (Texteinschnitte mit den kadenzierenden Klauseln je 6 Takte früher!). Der Mittelteil kadenziert nur vor dem da capo auf der III. Stufe. Formel:

$$\text{I} - \text{V} - \text{I} \mid \underset{\text{x}}{\text{III}} \mid \text{I} - \text{V} - \text{I.}$$

Auch in Molltonarten sind die Verhältnisse nicht andere. Die Umfassungsteile bauen sich in Tonika, Dominante, eventuell Parallele auf, die Mittelteile bringen die übrigen Stufen oder holen Dominante und Parallele, wenn sie nicht verwendet wurden, nach. Gerüstkadenz der Arie «O du von Gott erhöhte Kreatur» aus der Kantate: «Christum wir sollen loben schon» [2]) ist:

$$\text{I} - \text{III} - \text{I} \mid \underset{\text{x}}{\text{V} - \text{VI}} \mid \text{I} - \text{III} - \text{I.}$$

Nr. 19.

A. Parallelklausel. *B. Tonika.*

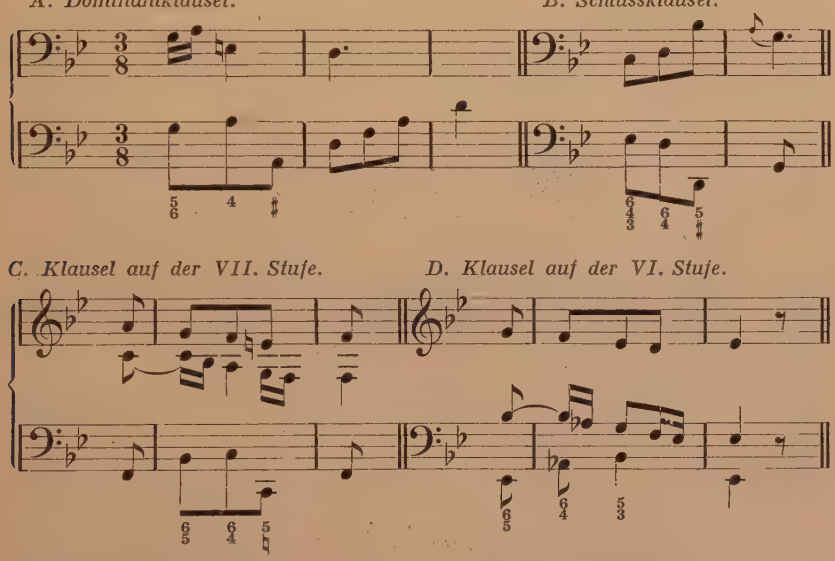
[1]) B. G. 26. Jahrg., Kirchenkantaten, Bd. XIII, S. 103.

[2]) B. G. 26. Jahrg., Kirchenkantaten, Bd. XIII, S. 9.

oder zu weiterer Bestätigung des Ausgeführten: die Kadenz der Bassarie: «Gerne will ich mich bequemen» aus der Matthäuspassion [1]), g-moll:

$$\underbrace{\text{I} - \text{V} - \text{I} \mid \text{VII} - \text{VI}}_{\text{x}} \mid \text{I} - \text{V} - \text{I}.$$

Nr. 19 *a*.



Die Dreiteiligkeit der Form lässt aber doch eine Eigentümlichkeit besonderer Art aufkommen. Alle diese Arien- und mit ihnen der grösste Teil des Bachschen Arienschatzes überhaupt — kadenzieren am Ende des Mittelteiles und springen von hier — ob nun in der V., III., VI. oder IV. Stufe gelandet wurde — direkt ohne modulatorischen Übergang in die Haupttonart zurück. Es ergibt sich nun die

[1]) B. G. 4. Jahrg., Matthäuspassion, S. 79.

Frage, warum Bach gegen seine Eigenart, nichts Unvermitteltes nebeneinanderzustellen, zu diesem Vorgehen kommt, das einen Bruch in der harmonischen Entwicklung bedeutet. Denn, wenn auch bis dahin nirgends ausdrücklich betont worden ist, dass Bachs Werke sich alle durch einen ununterbrochenen Fluss des harmonischen Geschehens auszeichnen, in dessen Verlauf die Gerüstkadenzen organisch eingebettet liegen, so hatte dies seinen Grund darin, dass es sich von selbst verstand. Der Grund zur Abweichung von diesem Prinzip liegt nicht so sehr im rein musikalischen, sondern ist vielmehr durch die Textanlage bestimmt. Da im allgemeinen der Mittelteil sowohl musikalisch als textinhaltlich den Umfassungsteilen untergeordnet ist — auf Ausnahme und dadurch bedingte Widersprüche macht Pirro [1]) aufmerksam —, da ferner durch die unvermittelte harmonische Rückung der *Wiederbeginn des Anfanges* in eminentem Masse *verdeutlicht* und dadurch die Wiederholung des Textes nicht unerwartet erscheint, so ist hier der *harmonische Bruch geradezu als Mittel* zur Erleichterung des *klaren Erfassens der Arienstruktur* anzusehen.

Dass sich die Verhältnisse sofort ändern, wenn die da capo-Form auf rein musikalisches Gebiet verlegt wird, in dem eine Unterbrechung der folgerichtigen modulatorischen Fortschreitung unbegründet und unlogisch erscheinen muss, lehren in wünschbar deutlichster Weise die Präludien der englischen Suiten, die alle, mit Ausnahme des ersten (A-Dur), dreiteilig in weitesten Ausmassen angelegt sind. Das erste dieser Art (a-moll) zeigt in genauer Übereinstimmung mit der da capo-Arienform nach abschliessender Kadenzierungsklausel des Mittelteiles (C-Dur, Takt 109/110) unvermittelten Anfang des Hauptteiles. In *allen übrigen* hat Bach, obschon sie sonst formal — nicht technisch — genau gleich konstruiert sind, in *sicherer Erkenntnis der Unnatürlichkeit der genauen Übertragung* der Arienform *modulatorische Übergänge* eingeschoben, aus denen sich nun beinahe unmerklich die Wiederkehr entwickelt [2]).

Aber wie dem auch sei, ob mit oder ohne modulatorische Rückführung zwischen Mittel- und wiederkehrendem Hauptteil, immer bleibt die gesamtharmonische Anlage dreiteiliger Formen (auch die der Konzertform z. B.) in ihren Strukturprinzipien, d. h. in ihrer Aufbaukadenz, innerhalb der erkannten Grundzüge.

Noch ein letzter Formtyp, der grösste, sei daraufhin untersucht.

---

[1]) André Pirro: L'esthétique de J. S. Bach. Paris 1907. S. 308.

[2]) Aus dieser Tatsache heraus erklärt sich, dass Spitta (a. a. O., Bd. II, S. 634) nur dem a-moll-Präludium die «vollständige dreiteilige Arienform» zuspricht, während er für alle übrigen andere Formbestimmungen sucht.

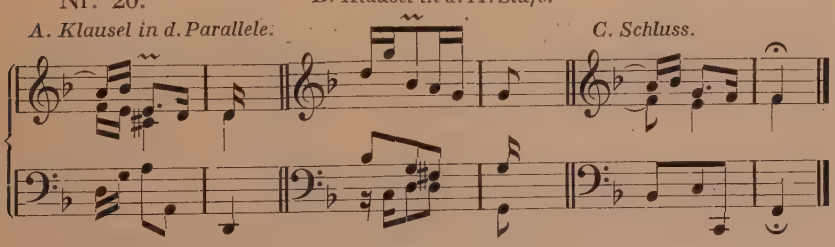
Der harmonische Aufbau der Fuge.

Wieder sind es besondere formale Eigentümlichkeiten, die gewisse Modifikationen des harmonischen Aufbaues bedingen. Im allgemeinen *meidet die Fuge* als der Inbegriff der linear-kontrapunktischen Satzweise *alles bestimmte harmonische Kadenzieren.* Und dennoch dürfte auch auf sie angewendet werden, was Riemann allgemein betont hat, Bachs Musik sei «durch und durch harmonisch konzipiert», denn die modulatorische Folgerichtigkeit, ausgedrückt in den durchstreiften Hauptklängen, die den Gerüstkadenzen entsprächen, ist in nicht geringerer Konsequenz in ihr zu finden. Wenn auch bei ausgeprägt linearer Arbeitsweise die Tonartverhältnisse vom Gang der Linien (nach Skalengrundlagen) bestimmt werden, so wird dadurch höchstens die Frage der akkordlichen Dichte, nicht aber die tonartliche Entwicklung berührt, was ja auch Kurth in seinem «Linearen Kontrapunkt» durchgängig betont.

Während bis dahin sämtlichen Formtypen eine primäre Dominantkadenzierung eigen war, wird diese von der Fuge gemieden. Nicht dass die Dominantbeziehung und damit die tonale Einheit in der Fuge weniger streng durchgeführt wäre, im Gegenteil, aber sie findet ihren Ausdruck in anderen, eine Kadenzierung überflüssig machenden Erscheinungen. In der Exposition nämlich, d. h. in dem in wechselseitigem Verhältnis erfolgenden Eintritt der Themen, gewinnt die Dominante schon eine Betonung, die keiner besonderen Kadenzierung mehr bedarf. Nach der Exposition, in den sogenannten Durchführungen, verliert sich die strenge Tonika-Dominantbeziehung der Themen, und es darf nicht wundern, dass Bach, wenn er überhaupt in einer Fuge kadenziert, mit Vorliebe weitere gerüstbildende Tonartstufen durch Klauseln hervorhebt. Zugleich pflegt er, die harmonischen Fortschreitungen gerne in den Zwischenspielen hervorzuheben [1]).

Man beachte z. B., wie die in unaufhaltsamem Fluss dahingleitende F-Dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers I folgende Klauseln bildet:

Nr. 20.



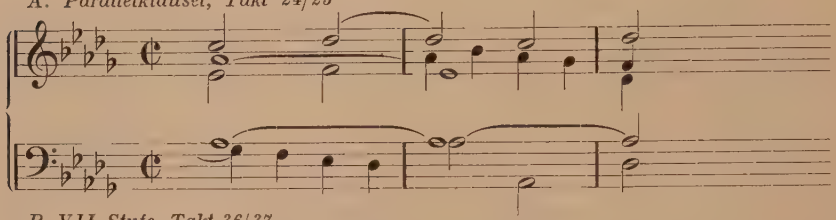
[1]) Die üblichen Lehrbuchanweisungen vom harmonischen Weg der einzelnen «Durchführungen» passen ganz und gar nicht auf Bach.

Die Gerüstkadenz heisst demnach I — V — VI — II — I, worin die Dominante im Wechselspiel mit der Tonika in der Exposition und in der 1. Durchführung, bis Takt 31, ihren Platz eingenommen hat.

Eine Analogie zeigt die b-moll-Fuge. Wohltemperiertes Klavier I. Ihre Aufbaukadenz ist I — V — III — VII — I. Ihre Klauseln (wieder ohne Dominantklausel) [1]):

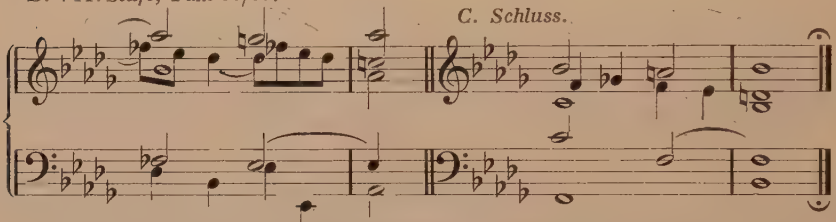
Nr. 21.

A. Parallelklausel, Takt 24/25



B. VII. Stufe, Takt 36/37.

C. Schluss.

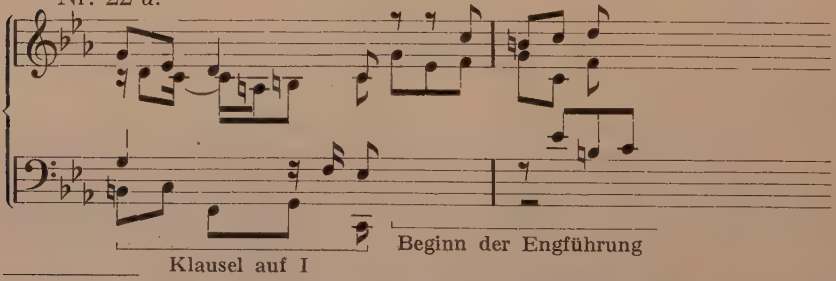


Noch gibt aber Bach im Aufbau der Fuge den harmonischen Klauseln neben ihrer harmonisch-formalen Strukturbedeutung eine besondere Aufgabe. Sehr häufig pflegt er nämlich einen Teilschluss zu machen vor kontrapunktischen Künsten, vor Engführungen, Vergrösserungen und Verkleinerungen etc., deren Auftauchen dann nach dem harmonisch-melodischen Ruhepunkt doppelt beachtet werden kann.

a) Vor Engführungen, z. B.:

1. Wohltemperiertes Klavier II. Fuge c-moll (Takt 23).

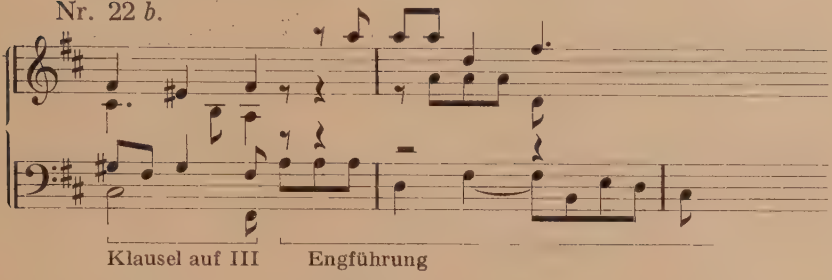
Nr. 22 *a*.



[1]) Analysiere daraufhin folgende Fugen: Wohltemperiertes Klavier II E-Dur, As-Dur u. a.

2. Wohltemperiertes Klavier II. Fuge D-Dur (Takt 27).

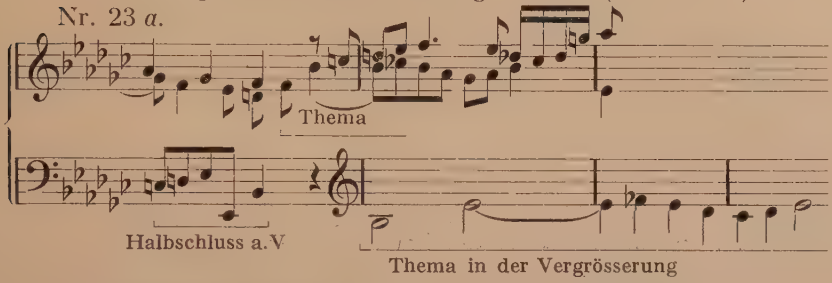
Nr. 22 *b*.



b) Vor Themenvergrösserungen:

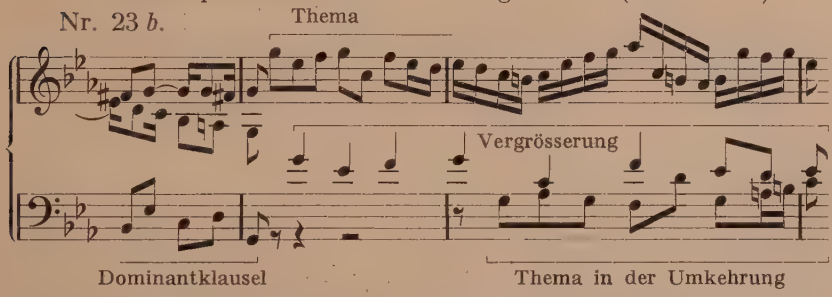
1. Wohltemperiertes Klavier I. Fuge es-moll (Takt 61 ff.).

Nr. 23 *a*.



2. Wohltemperiertes Klavier II. Fuge c-moll (Takt 13 ff.).

Nr. 23 *b*.



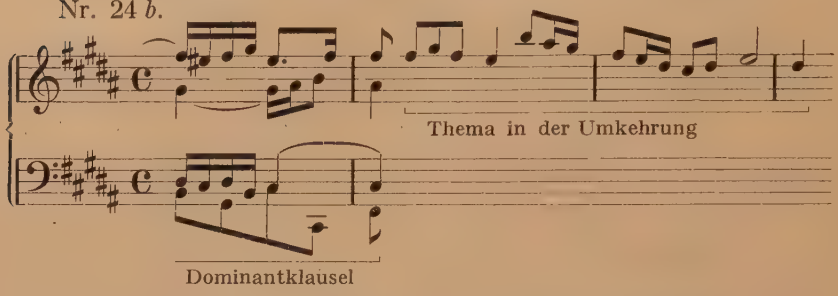
c) Vor Durchführungen mit Umkehrung der Themen:

1. Wohltemperiertes Klavier I. Fuge fis-moll (Takt 20 ff.).

Nr. 24 *a*.

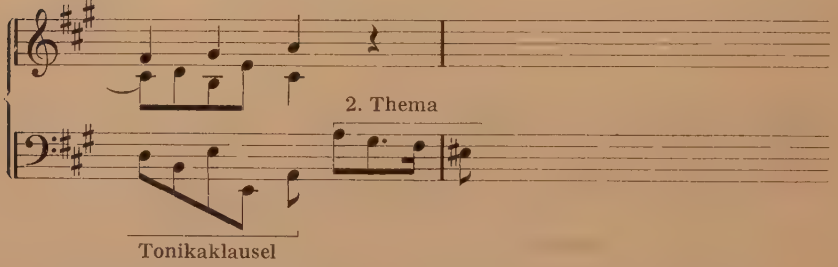
2. Wohltemperiertes Klavier II. Fuge H-Dur (Takt 18 ff.).

Nr. 24 *b*.



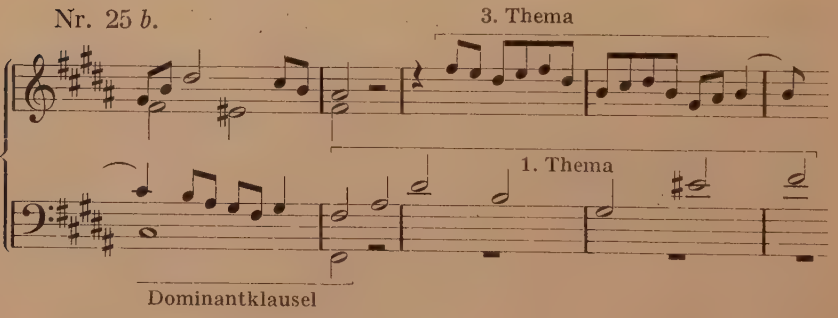
d) Vor Einführung neuer Themen in Doppel- und Tripelfugen, z. B. 1. Fuge fis-moll. Wohltemperiertes Klavier II (Takt 20).

Nr. 25 *a*.



Fuge H-Dur. Wohltemperiertes Klavier II (Takt 27 ff.).

Nr. 25 *b*.



Wie sehr auch der Bachsche Gesamtstil durch die Eigentümlichkeit seiner melodischen Linien gekennzeichnet ist (und wie sehr man sich hüten muss, deren Entstehung aus ihren Akkordunterlagen ableiten zu wollen) [1]), so sicher ist, dass er seine Eigenprägung nicht zum mindesten der konsequenten Einfachheit des harmonischen Aufbaues

[1]) Vgl. dazu Kurth, Grundlage des linearen Kontrapunktes, S. 167.

der Einzelformen verdankt. Bei stärkster Wahrung der tonalen Einheit [1]) ist dieser Aufbau über eine leitereigene gerüstbildende Kadenz gespannt, deren Glieder nach dem Stil der einzelnen Werke mehr oder weniger sinnfällig zutage treten. Dass die Grundkadenz, gefasst in die Formel I — V — x — I, unangetastet bleibt, einerlei ob die einzelnen Formen mehr oder weniger kontrapunktisch-melodisch oder harmonisch-monodisch gearbeitet sind, ob sie sich innerhalb der Proportionen kleiner Tänze oder gigantischer Orgelphantasien aufbauen, ob sie absolut-musikalisch konzipiert sind oder sich an eine Textunterlage anlehnen — dass sie in allen Fällen ihre Gültigkeit bewahrt, ist eines der grössten Wunder einheitlicher Stilschöpfung.

Zweites Kapitel.

Ausweichungen und Modulationen.

Was heisst Ausweichung, und was heisst Modulation? Die Begriffe sind nicht vollständig voneinander abzugrenzen. Beide bedeuten eine Wegwendung von der herrschenden Tonart, ausgedrückt zunächst durch die Einführung leiterfremder Akkorde. In der allgemeinen Musiklehre wird als Modulation eine dauernde, als Ausweichung eine vorübergehende Tonartänderung bezeichnet. Dieser Unterschied ist für die Praxis gar nicht aufrechtzuerhalten; da gäbe es, wenigstens in geschlossenen Formen tonaler Musik, nur «Ausweichungen». Im allgemeinen wird erst der Vorgang als Modulation bezeichnet, bei dem ein wirklicher Tonalitätswechsel, d. h. die Andeutung eines sekundären Klanges zu einer neuen Tonika, stattfindet. Im Zusammenhang mit dem harmonischen Gesamtaufbau sind auch die kühnsten Modulationen noch mit der Haupttonart in Beziehung zu bringen. Ausweichung und Modulation sind von höherem Gesichtspunkte aus nicht prinzipiell verschiedene Begriffe, sondern nur graduelle Abstufungen ein und desselben Vorganges. Es ist klar, dass bei der Herausschälung der gerüstbildenden Stufen im vorhergehenden Kapitel diese aus ihrem unmittelbaren Akkordgefüge herausgerissen wurden, und es erhellt, dass der Gesamtzusammenhang unter ihnen nichts anderes darstellt als eine Reihe von Modulationen, oder aber vom Gesichtspunkt der tonalen Einheit aus betrachtet als eine Reihe von Ausweichungen. Bevor aber auf diese grösseren Zusammenhänge eingegangen werden kann, ist es notwendig, die primitivsten Ausweichungen und deren Verwendung durch Bach zu untersuchen.

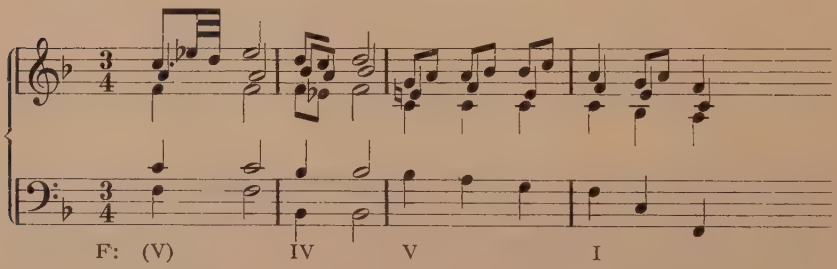
[1]) Wo die tonale Einheit nicht gewahrt ist, wie z. B. in dem 1. Satz des Pastorale für Orgel (P. IX, S. 88), lässt diese Tatsache das betreffende Stück als Fragment erscheinen.

Die zwischendominantische Ausweichung.

Als einfachste Ausweichung — Einführung leiterfremder Töne in den tonalen Zusammenhang — ist die Verselbständigung einzelner Tonartstufen durch sogenannte Zwischendominanten zu erblicken. Da jeder Tonartstufe, auf der ein Dur- oder Molldreiklang sich befindet, ein dominantischer Klang vorausgeschickt werden kann, so ist es allein die VII. Stufe in Dur, die als zu verselbständigender Akkord ausser Betracht fällt. Es wäre nun unfruchtbar, die ästhetische Wirkung der verschiedenen Möglichkeiten gegeneinander abwägen zu wollen; wichtiger ist, diejenigen Formen herauszuheben, die in der allgemeinen Gliederung an typischer Stelle von Bach angewendet werden.

Die Zwischendominante zur Subdominante — (V) IV —, d. h. die Tonika mit hinzutretender kleiner Septime, bringt Bach häufig als Einleitungsklang [1]) überhaupt. Sie eröffnet dann stets die erste, in kleiner Umkreisung der Tonika die tonale Einheit darstellende Kadenz I — IV — V — I, d. h. jenes Festlegen der Tonalität, von dem im Zusammenhange mit den Grunderscheinungen (S. 4) und mit dem Gesamtaufbau (S. 22) schon die Rede war. So beginnt die F-Dur-Sarabande der 4. englischen Suite:

Nr. 26.



Augenfällig tritt in solchem Anfange das Streben zutage, die Tonika nicht als festgelegte Macht hinzustellen, sondern sie erst als Lösung, als Endziel einer Entwicklung zu gewinnen. Mit dem Auftauchen der kleinen Septime kommt die harmonische Bewegung in Fluss. Wie durch einen Zauber löst die Septime die im Tonikaklang latente Leittonspannung der grossen Terz aus, und die Grundstufe verwandelt sich in eine Zwischendominante. Ähnliche Beispiele sind unzählbar; einzelne davon sind:

---

[1]) Einleitungsklang zuerst die Tonika, dann verwandelt sie sich in die (V.) IV.

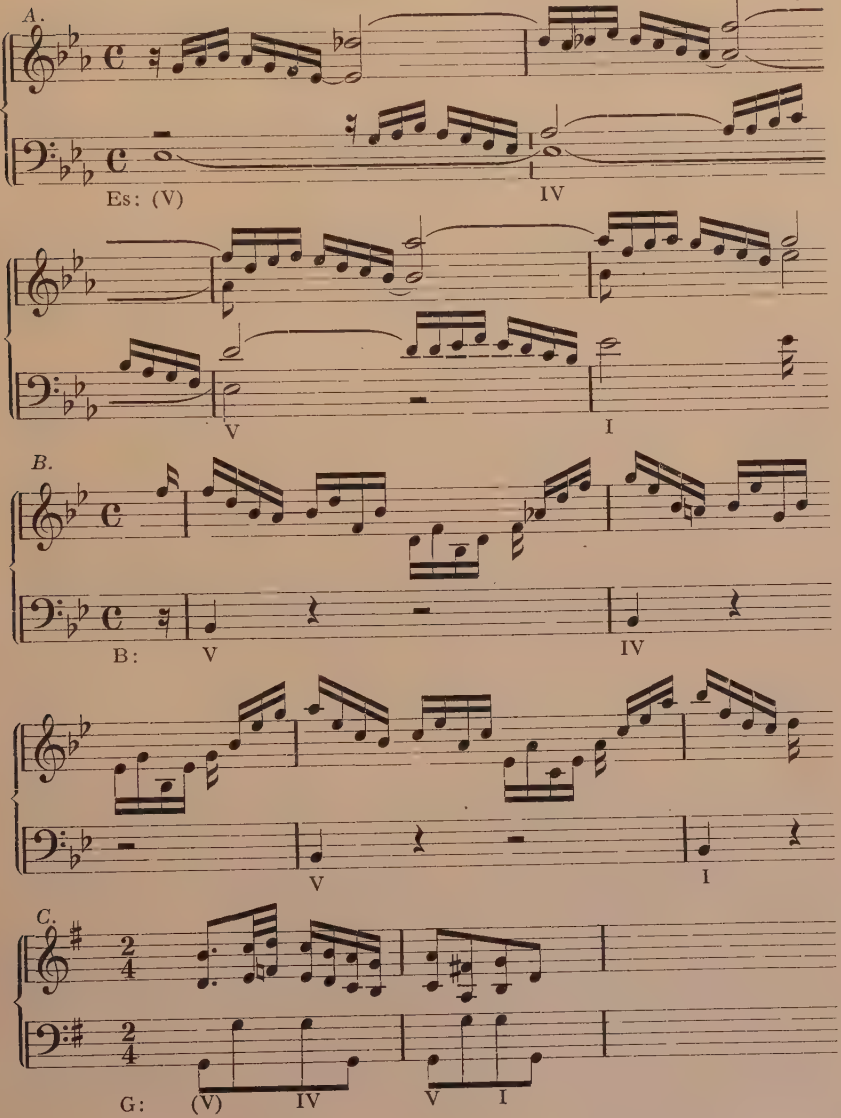
A. Präludium Es-Dur des Wohltemperierten Klaviers I.

B. Allemande B-Dur der 1. Partita.

C. Arie G-Dur «Schlafe mein Liebster», aus dem Weihnachtsoratorium.

D. Arioso aus der Kantate «Gott soll allein mein Herze haben».

Nr. 27.



Genialste Ausnutzung der harmonischen Wirkung dieses primitivsten modulatorischen Vorganges zeigt das Preludio der Violinsolosonate in E-Dur [1]). Aus diesem Thema heraus

Nr. 28 *a*.

spinnt Bach die melodische Linie 18 Takte lang über nur leitereigene Töne hinweg weiter und spannt dadurch die Erwartung auf eine harmonische Weiterführung aufs höchste. Im 19. Takt wird plötzlich der Leitton dis des vorhergehenden Taktes nach d umgebogen, dadurch entsteht eine Zwischendominante zur Subdominante,

Nr. 28 *b*.

und nach deren Auflösung rundet sich der harmonische Aufbau zur gewöhnlichen Kadenz IV — V — I, um im 29. Takte den ersten Kreis in der Tonika zu schliessen.

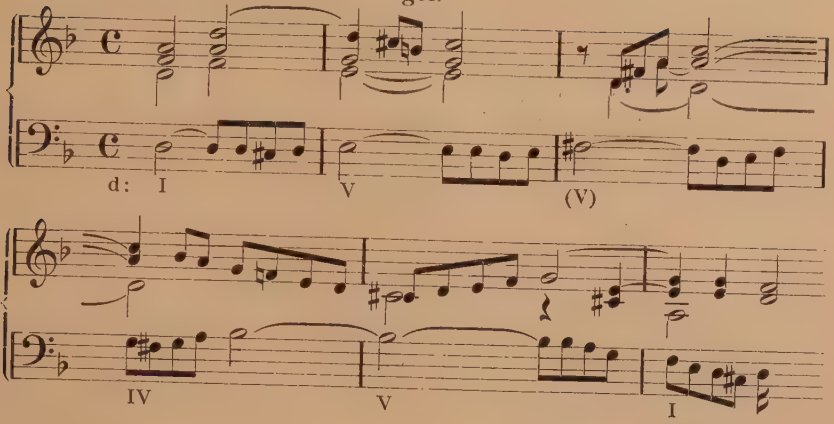
Im Mollgeschlecht müssen sich nun naturgemäss die Verhältnisse anders gestalten. Das einfache Hinzukommen der kleinen Sept, die in Moll leitereigen ist, genügt nicht mehr zur Zwischendominantschaffung. Die Zwischendominante der Subdominante verlangt eine Duralteration der Molltonika, die zu Beginn eines Stückes natürlich nicht unvermittelt gebracht werden kann, da Bach an der Geschlechtsbetonung des ersten Akkords strikte festhält. Die Zwischendominante zur IV. Stufe bringt er aber doch häufig auch in Moll innerhalb der ersten kadenzierenden Rundung, mit Vorliebe nach schon berührter Dominante.

---

[1]) B. G. Jahrg. XXVII.

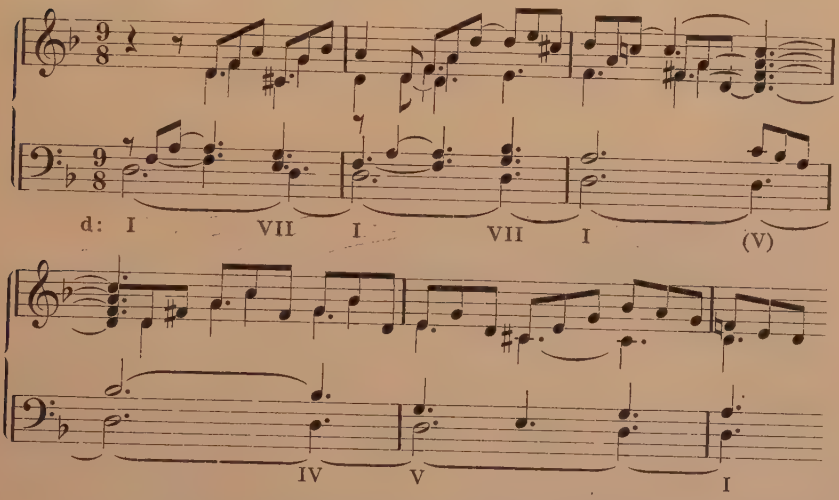
Nr. 29 *a*.

1. Präludium d-moll für Orgel.



Nr. 29 *b*.

2. Präludium der 6. englischen Suite.

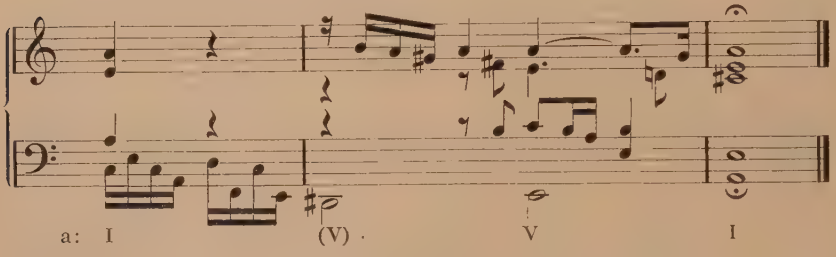


Als eine Parallelerscheinung, aber gerade gegensätzlicher Natur, ist die Zwischendominante zur Dominante (die sogenannte Wechseldominante) zu betrachten, wenn sie in einer Schlussformel auftritt. War im vorigen Falle die Aufgabe der Zwischendominante, im Zusammenhang des harmonischen Aufbaues die Auslösung der tonartlichen Bewegung zu bringen, so liegt sie jetzt darin, durch Hindrängen zur Dominante diese in ihrer Bedeutung als Schluss- und

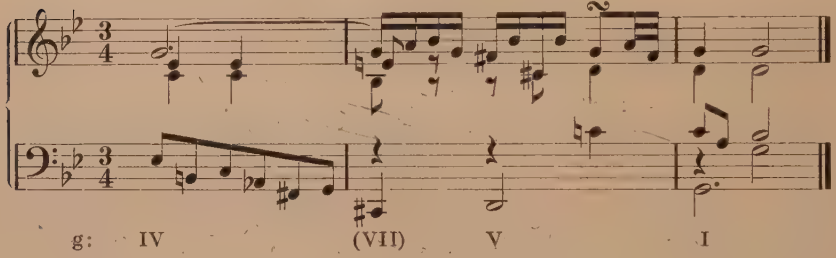
Ausgleichbringender Akkord hervorzuheben. Durch eine eigentümliche technische Einführung des leitereigenen Klanges verstärkt Bach häufig noch die Spannungs- und Schlussdeutende Wirkung.

Nr. 30.

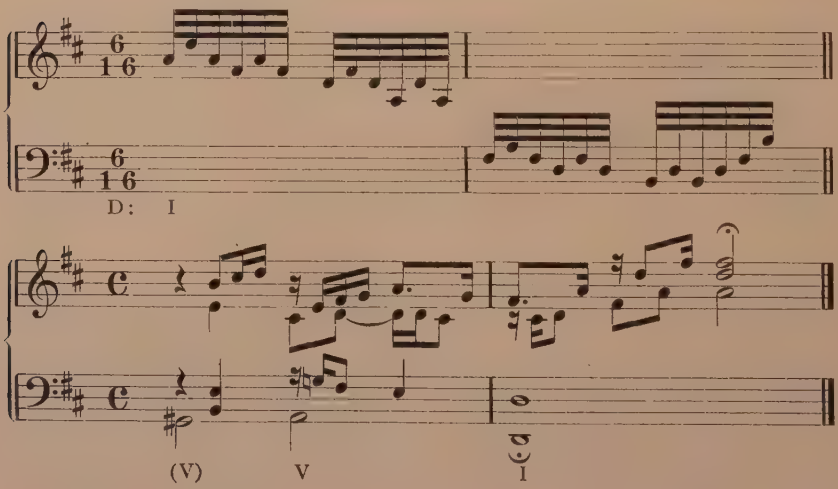
A. Präludium und Fuge a-moll, P. III, S. 47.



B. Sarabande g-moll der 3. englischen Suite.

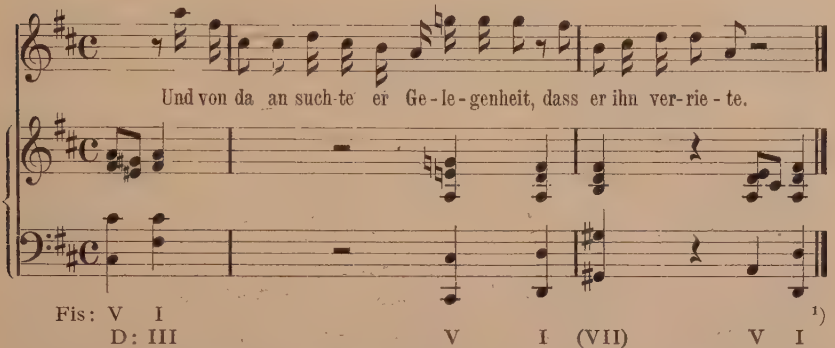


C. Fantasia con Fuga, P. XIV, S. 39.



Alle drei Beispiele haben eine starke Betonung der Zwischendominantterz gemeinsam (durch deren hervortretende Einführung und Isolierung in der Tiefe), so dass mittelbar auch der Eintritt ihres Auslösungstones, des Dominantfundamentes — der Quinte der Tonart —, sich besonders eindringlich gestaltet. Der Kadenz haftet, gerade bedingt durch die ihr innewohnenden Schlusskräfte, etwas Formelhaftes an, und beinahe zu einer Formel ist die Fortschreitung im Bachschen Rezitativ erstarrt. Noch kommt hinzu, dass die ungeschlossene Form des Rezitativs sich harmonisch in häufigen Modulationen bewegt, so dass sich die Formel als deren Bekräftigung besonders gut eignet.

Nr. 31.



[1])

Mit diesen beiden Fällen sind die im harmonischen Gesamtaufbau stehenden *typischen* zwischendominantischen Ausweichungen erschöpft. Nicht aber die Möglichkeiten der Zwischendominantwirkungen als solche, von denen die ganze Bachsche Harmonik überaus reich durchsetzt ist [2]). Wenn auch die Zwischendominante bei Bach schon so selbständig geworden ist, dass sie gar nicht mehr als Teilalteration eines ursprünglich leitereigenen Klanges empfunden wird, sondern nur mehr als Dominante ihres unmittelbar folgenden Auslösungsakkordes, so weist ihr Auftreten innerhalb der leitereigenen vollständigen Kadenz mit überraschender Deutlichkeit auf ihre Wurzel zurück. Und diese letztere liegt eben in dem Auftauchen eines chromatischen Spannungstones, der, in Abweichung von der leitereigenen Form, die Zwischendominante als anscheinend fremden Akkord erscheinen lässt. So wird in C-Dur beispielsweise möglich: 1. das Vorkommen des A-Dur-Klanges als (V) II; 2. der H-Dur-Klang als (V)

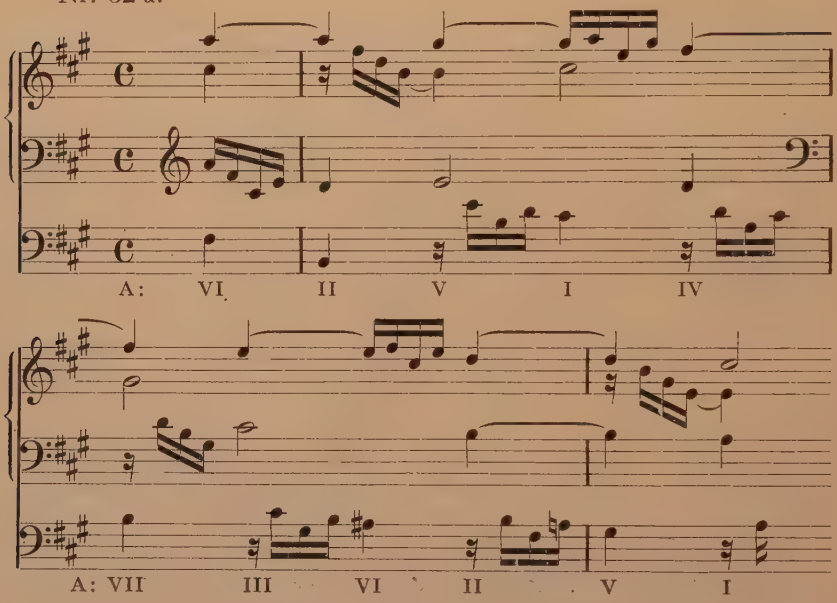
[1]) Matthäuspassion.

[2]) Über Ursprung und Wesen der Zwischendominante, über ihre Wandlung innerhalb ganzer Stilperioden — Polyphonie, Klassizismus und Romantik — vgl. Kurth, Romantische Harmonik, 1. Aufl., S. 103.

III (mit Doppelalteration der VII. Stufe h-d-f zu h-dis-fis); 3. C-Dur + kleine Septime b als (V) IV; 4. D-Dur als Wechseldominante (V) V und letztlich E-Dur als (V) VI. Da aber nicht nur der eigentliche Dominant- und Dominantseptimenakkord als Zwischendominante, sondern ebenso häufig, vor Durstufen wie vor Mollformen, der verminderte Septimenakkord als solche fungieren kann, so ergeben sich innerhalb C-Dur noch folgende entsprechende Akkorde: cis-e-g-b, dis-fis-a-c, e-g-b-des, fis-a-c-es und gis-h-d-f. Die häufigst vorkommenden Fälle weisen z. B. folgende Sequenzen auf.

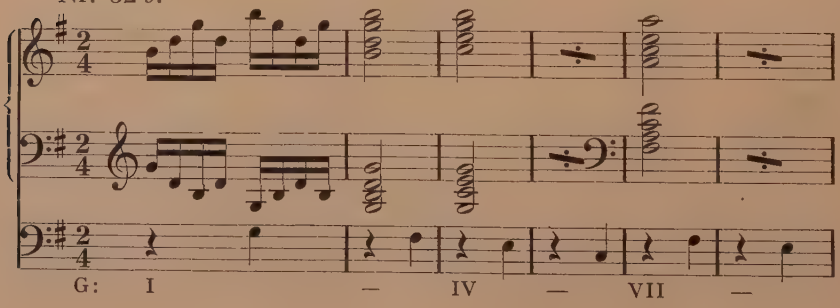
A. Präludium A-Dur für Orgel, P. O. II, S. 15.

Nr. 32 *a*.



B. Sonate Nr. 5 in G-Dur für Orgel, P. O. II, S. 53.

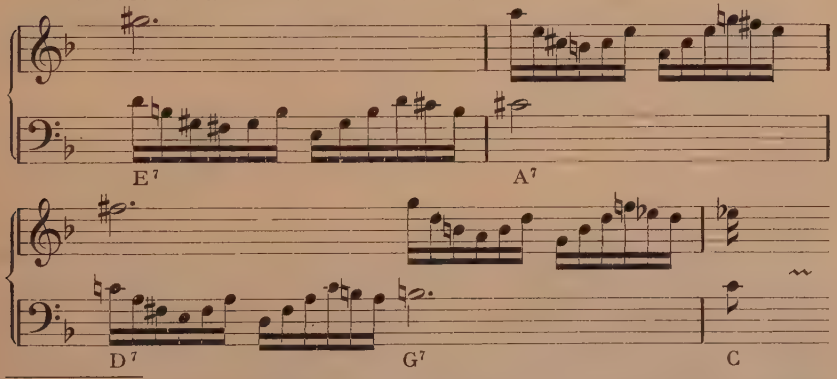
Nr. 32 *b*.



In A. findet sich die VI. Stufe in Durform als Dominante zur zweiten Stufe, in B. sind sowohl die III. als die II. Stufe zu Dominanten alteriert, so dass die folgenden Klänge für einen Augenblick Tonikabedeutung erlangen [1]). Durch diese einfachste ausweichungbringende Operation gewinnt die harmonisch im Durgeschlechte etwas farblose Sequenz eine Sättigung, die über alle Gefahren des mechanischen Fortschreitens hinwegträgt [2]).

Schon im Beispiel B. ist der Anfang einer Ausweichungsart zu konstatieren, die weit von allen Tonalitätsgrenzen wegführen kann. Denkt man sich nämlich auch die VI. Stufe (Takte 9 und 10) als Zwischendominante zur folgenden II. Stufe (also die Bildungsprinzipe von A. und B. verschmolzen), so würden sich nicht weniger als 5 Akkorde folgen — die nicht ausgeschriebene Tonika G-Dur eingerechnet —, von denen jeder zum folgenden die Dominante darstellen würde. In der vollständigen Kadenz liegt also die Wurzel für Akkordfolgen folgender Art:

Nr. 33. Präludium F-Dur W. Kl. I.



[1]) Das Prinzip melodischer Sequenzierung, das den Kadenzen beider Beispiele zugrunde liegt, verrät die ursprünglichen Funktionsbedeutungen der durch Alterationsvorgänge entstandenen Zwischendominanten.

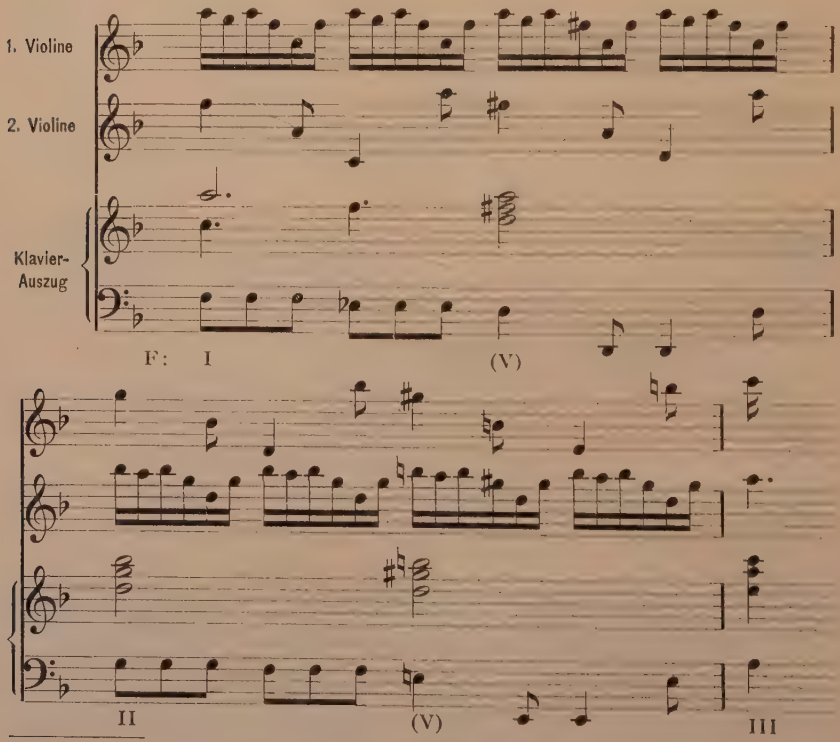
In der Tatsache, dass jeder konsonante Dreiklang, ganz abgesehen von seiner Funktionsbedeutung, verselbständigt werden kann, liegt der schärfste Widerspruch gegen die Lehre von der Unselbständigkeit der sogenannten Nebenstufen.

[2]) Als weiteres Beispiel sei hier auf Nr. 5 zurückgewiesen und auf die Anmerkung dazu (S. 9).

Die Kraft dieser Kadenz beruht auch in der durchgängigen Anwendung vom steigenden Quartsprung des Fundaments. Ganz abgesehen vom tonalen und modulatorischen Zusammenhang, in dem die Takte stehen, zeigen sie eine Eigentümlichkeit, die jetzt schon gestreift werden soll. Sie enthalten nämlich in sich zwei chromatisch *fallende* Linien, die eine gis-g-fis-f (es), die andere d-cis-c-h.

Eine chromatisch *steigende* Linie wird ebenfalls durch eine Art der Zwischendominantbildung möglich, welch letztere ein Gegenbild zu der innerhalb der vollständigen Kadenz gebildeten darstellt. Standen nämlich in Beispiel 32 *b* die durch Zwischendominanten verselbständigten Stufen III und II unter sich in einer fallenden Fundamentstonlinie, so können Zwischendominanten auch gebildet werden zu Akkorden, deren Grundtöne sich in steigendem Verhältnis befinden. So heisst die Analyse der zauberhaften Stelle aus dem zweiten Satz des Doppelkonzertes für zwei Violinen in d-moll [1]):

Nr. 34.
(chromatische Linie: f-fis-g-gis-a).



[1]) B. G. XXI. Jahrg., Bd. 1 (Kammermusik, Bd. IV), S. 50.

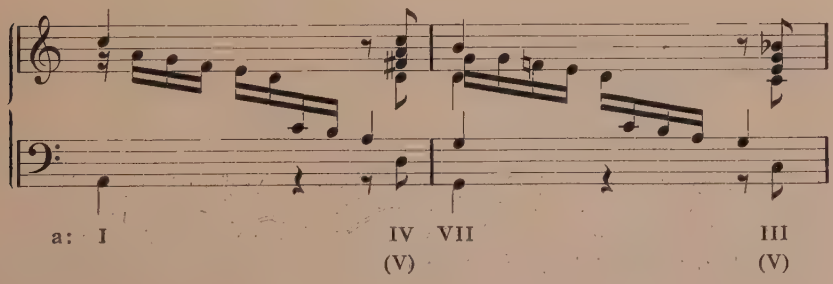
Die Wirkung der Zwischendominanten ist in den beiden Fällen eine vollkommen verschiedene, und dies erklärt sich aus der Verschiedenheit der verwandtschaftlichen Beziehungen, in der die in Betracht kommenden Akkorde zueinander stehen. Während in den ersten Beispielen alle Akkorde quintweise aufeinanderfolgen, erhalten im letztern Falle die Zwischendominanten als Medianten zu den ihnen vorangehenden Klängen eine Leuchtkraft und Spannungsintensität, die weit über Bach hinaus schon Farbeneffekte der romantischen Harmonik vorwegnimmt. Noch kommt dazu, dass mit dieser einfachsten Art der Ausweichung schon die Möglichkeit gegeben ist, Kreuz- und Be-Tonarten, hell und dunkel aufeinanderprallen zu lassen: F-Dur-D-Dur, in noch grösserem Kontraste g-moll-E-Dur.

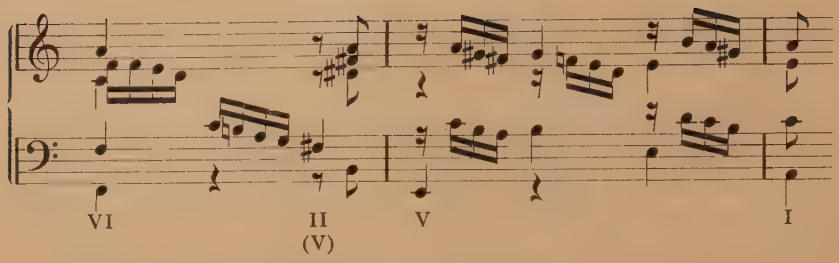
Reicher und farbiger als Dur ist das Mollgeschlecht. Da jede Stufe in konsonanter Form auftreten kann, so lässt sich auch zu jeder eine Zwischendominante bilden, und zwar zum Teil wenigstens innerhalb des melodischen Moll ohne Einführung leiterfremder Töne, d. h. ohne eigentliche Alteration. So kann die IV. Stufe in ihrer Durform die Funktion der Dominante zur VII. übernehmen, diese ihrerseits kann Dominante der III. sein, die III. diejenige der VI., ohne dass die geringste Tonalitätsstörung erzeugt werden müsste. Eine solche wird erst notwendig, wenn zu den Dominanten Zwischendominanten erzeugt werden sollen, indem dies sowohl Duralteration der Tonika (als Zwischendominante zur Subdominante) als auch Duralteration der II. Stufe (Wechseldominante) fordert.

Der Zwischendominantbildung zur Subdominante ist schon gedacht worden; eine solche zur Dominante enthält die folgende überaus charakteristische Kadenz.

Nr. 35.

Präludium für Orgel a-moll, P. O. IV, S. 72.





Im engsten Anschluss an die rhythmische Energie der vorliegenden Thematik lässt Bach die VII., VI. und V. Stufe (G-Dur, F-Dur und E-Dur) sich durch die entsprechenden Dominanten festlegen. Während nun der Septakkord der Subdominante d-fis-a-c als (V) VII auch in Durform leitereigen ist, stellt sich der Septakkord der III. Stufe als (V) VI in seiner Septime *b* als eine Alterationsbildung heraus, gleich wie die nun als Wechseldominante funktionierende II. Stufe als eine Alteration von h-d-fis in h-dis-fis angesehen werden muss. Auch hier liegt also wie in der Zwischendominantbildung zur Subdominante Duralteration eines Mollakkordes vor.

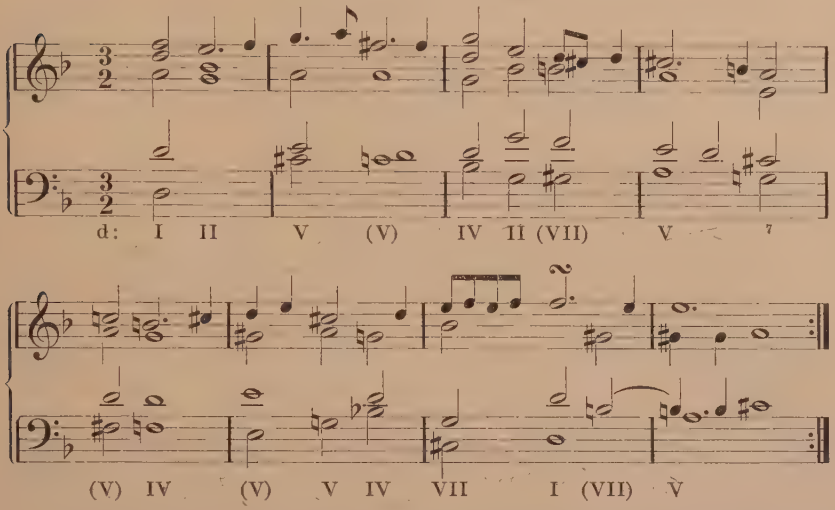
Genau wie in Dur muss auch in Moll die im Quinten- bzw. Quartenzirkel fortlaufende Reihe der Fundamentstöne an einem Punkte unterbrochen werden durch eine verminderte Quinte, damit die harmonische Entwicklung innerhalb der bestimmten Tonalität gerundet werden kann. Der Unterschied, der sich aber hier herausstellt, erklärt, warum die vollständige Reihe der Kadenz in Moll ungleich häufiger von Bach angewandt wird als in Dur. Während nämlich in Dur der Fundamentsprung der verminderten Quinte gleich zu Anfang auftritt, findet er seinen Platz in der Mollkadenz erst nach dem fünften Gliede der Kette (Beispiel 35, f [VI]-h [II]). Überdies wird seine harmonisch nicht ganz befriedigende Wirkung dadurch unauffälliger gemacht, dass die II. Stufe als Dominantakkord auftreten kann. Als solche hebt sie sich wie ein eingetriebener Keil so selbständig heraus, dass ihr eine andere Bedeutung und Wirkung zukommt als innert leitereigener Kadenzierung. Zudem erhält der Anfang der Mollkadenz I — IV — VII — III eine Klangpracht und harmonische Fülle durch die in *wirklichem* Dominantverhältnis stehenden Akkorde, die nicht nur Bach, sondern auch seine Zeitgenossen mit stets unverminderter Wirkung ausgenutzt haben.

Aus dem Beispiel ist fernerhin ersichtlich, dass auch in Moll aus der ursprünglich leitereigenen Kadenz mit geringster Alteration eine Reihe aufeinanderfolgender Dominantseptakkorde entstehen kann. Im Rahmen einer strikte festgehaltenen Tonalität schafft Bach

Klangbilder, die sich äusserlich als Ausflüsse kühnerer Chromatik zu offenbaren scheinen, während sie in ihrem inneren Gefüge nichts anderes sind als Ausschnitte der vollständigen Kadenz mit den in ihr möglichen Zwischendominantbildungen; z. B.

Sarabande d-moll der 6. englischen Suite.

Nr. 36.



Die Analyse zeigt, dass es nur einfache Zwischendominantbildungen sind, die dem Satze zu dem ungewöhnlichen harmonischen Reichtum verhelfen. Man beachte in den Takten 3—5 die Folge der Klänge gis-h-d-f, A 7, D 7 und G 7 und die die ganze Periode beherrschende Chromatik. Dass es gerade eine Sarabande ist, die so reich bedacht wird, erklärt sich aus dem feierlich grossen, vielleicht auch etwas fremdartig empfundenen Charakter dieses Tanzes, der allen harmonischen Künsten Bachs Raum gibt. Immer wieder werden in Sarabanden besondere harmonische Kühnheiten anzutreffen sein.

Die Bedeutung der Zwischendominanten innerhalb der Harmonik Bachs ist kaum auszuschöpfen. In ihr treffen sich alle Funktionen, die einem Klang überhaupt zukommen können. Sie sind Bausteine der formalen Anlage, sie sind Farbentönungen im Spiele der tonartlichen Entwicklung, sie sind häufig vermöge der Spannungsintensität der sie bedingenden Leittöne Höhepunkte melodischer Entfaltungszüge, sie sind aber auch ein expressives und deskriptives Element innerhalb der textbedingten Formen.

Doch der Zusammenhang fordert Rückkehr zu den tonalen Ausweichungen. Die Betrachtung der Zwischendominantbildung hat auf

die Tatsache geführt, dass Mollstufen einer Tonart in Dur verwandelt werden mussten. In Erweiterung und Umkehrung dieses Prinzips — Ausweichung nach dem entgegengesetzten Geschlecht — gewinnt Bach ein neues, die harmonische Anlage erweiterndes Element.

Der Dur-Moll-Wechsel.

Dur und Moll sind scharf voneinander geschieden in der Harmonik Bachs. Wenn also innerhalb einer Form ein Wechsel des Tongeschlechts eintritt, so muss dieser als Abweichung von der Grundtonalität aufgefasst werden, sofern er auf einer Umwandlung der Tonika beruht. Es ist klar und geht ohne weiteres aus der Darstellung der Gesamtanlage hervor, dass im Modulationsgange ein beständiges Ineinanderfliessen von Dur- und Molltonarten herrscht. Nicht diese Aufeinanderfolge der verwandten Tonarten, sondern die plötzliche Umdeutung des Tonikaklanges in das entgegengesetzte Geschlecht ist hier der Gegenstand der Untersuchung. Wie bei der zwischendominantischen Ausweichung in erster Linie der Zusammenhang mit dem Aufbau betont wurde, so muss dieser auch jetzt vorangestellt werden. Ganz abgesehen zunächst von irgendeinem konkreten Beispiel lässt sich aussagen: der Wechsel von Dur nach Moll muss entsprechend dem Charakter, der den beiden Geschlechtern eigen ist, eine Eindunkelung und Verdüsterung mit sich bringen, die dann ihrerseits wieder einer Lichtung ins herrschende Dur ruft. Es ist also ein Steigerungsmittel, wenn Bach vor dem Ende geschlossener Formen, nach vollzogenem Kreise der gewohnten Modulationen, eine Schattierung nach Moll eintreten lässt, ein Steigerungsmittel, das nicht nur die Auslösung des harmonischen Gleichgewichtes hinauszuschieben erlaubt (natürlich im Zusammenhang mit der formalen Anlage), sondern das zugleich die wiedererlangte Durtonika in höherem Masse als Endziel der tonalen Entwicklung herauszuheben vermag.

Eine prachtvolle Anwendung dieses Prinzips bietet gleich das 3. Präludium des Wohltemperierten Klaviers in Cis-Dur. Mit Takt 55 — Wiedereintritt des Themas in der Grundlage und Tonika — ist die eigentliche harmonisch-modulatorische Entwicklung des Präludiums geschlossen, und alles Übrige, d. h. beinahe die Hälfte in metrischer Hinsicht, kann in Übereinstimmung mit Riemanns Analyse [1]) als Coda bezeichnet werden. Lange vor der Ausbruchstelle der Mollausweichung deutet sich das Ereignis an. Nach der durchaus tonalen Kadenz

---

[1]) Hugo Riemann, a. a. O., S. 18.

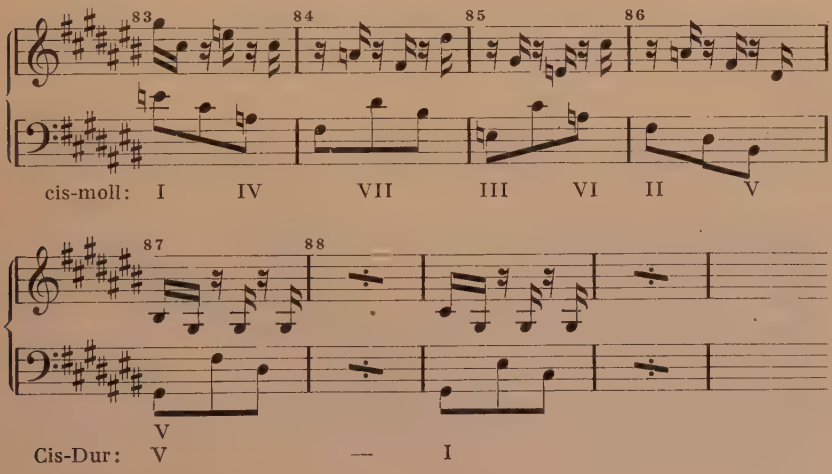
Nr. 37 *a*.

erscheint zunächst eine Zwischendominante zur Dominante, und zwar in Form eines verminderten Septakkordes fisis-ais-cis-eis über dem Orgelpunkt gis — man beachte die Entlehnung der Einzelform aus Moll:

Nr. 37 *b*.

noch geht aber die Entwicklung in Dur weiter mit Einschiebung einer Zwischendominante zur II. Stufe (Takt 77/78), da, Takt 81, bricht plötzlich die Dominante in Form eines Nonenakkordes mit kleiner Terz a (!) heraus, und erst mit deren Auflösung folgt die so vorbereitete Eindüsterung nach Moll (Takt 83—86), um nach 4 Takten wieder in die Durdominante zu münden.

Nr. 38.



In Dur führt die Entwicklung zum Schluss, noch dreimal in rückdeutender Weise unterbrochen durch eingeschobene verminderte Septimenakkorde.

Beinahe jeder Takt dieser Coda bringt ein Ereignis; aber man verliere nicht den Gesamtzusammenhang. Eine derartige starke Betonung der Tonika — die Mollschattierung ist dazu Mittel zum Zweck — bedingt eine vorausgehende grosse modulatorische Unruhe. Und man analysiere den Aufbau des Präludiums, um die Rechtfertigung des Schlussprozesses zu finden. In Abweichung von Bachs Praxis stellt sich nämlich Takt 47 die Subdominante H-Dur als gerüstbildende Tonartstufe heraus. (Eintritt des Hauptthemas). Die unvermittelte und rasche Rückkehr zur Tonika vermöchte diese noch gar nicht schlusskräftig darzustellen. Bach wendet also das ganze gekennzeichnete harmonische Ausgleichsspiel der Coda an, um der Tonika die ihr gebührende Bedeutung zurückzuerobern [1]).

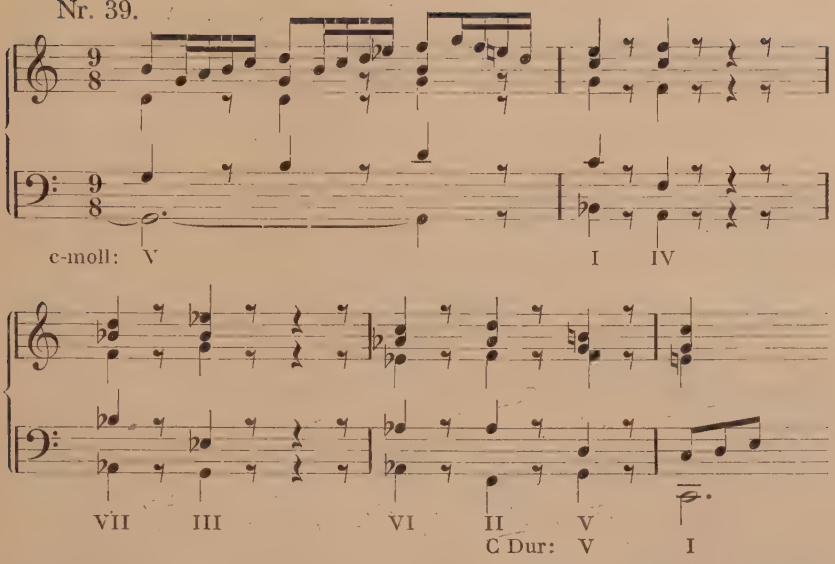
Noch verdient die Kadenzierung der Molltakte besonderer Erwähnung. Wie überraschend es sein mag, *der Kern dieser flüchtig vorübergleitenden Klänge ist nichts anderes als eine vollständige Kadenz*, unauffällig gemacht durch die ganz unabhängige Rhythmisierung. Bach lässt also die Mollschattierung sich in ihrem vollkommensten Ausdruck festlegen, ein Beweis mehr, dass die ununterbrochene Folge aller Tonartstufen sich in ihrer Bedeutung als bloss melodische Sequenz lange nicht erschöpft.

Der Fall ist nicht vereinzelt. Deutlicher, aber vielleicht gerade dadurch weniger diskret und interessant tritt der gleiche Prozess im C-Dur-Präludium für Orgel [2]) zutage. Die Aufbauverhältnisse sind in grossen Proportionen ganz analog denen des eben besprochenen Präludiums. Nach verhältnismässig kurzer modulatorischer Entwicklung über Dominante, Parallele und *Subdominante* erreicht Bach im 54. Takte wieder die Grundtonart und bewegt sich nun, abgesehen von einer kleinen abermaligen Berührung der Dominante (Takt 61), durchaus in den Grenzen der Tonika, aber mit gewaltiger Wirkung nach Moll schattierend (von Takt 66 an). Vor der Rückkehr zur Durtonart, nach viertaktigem Orgelpunkt auf der Dominante, der schon eine Auslösung einer Schlusskadenz erwarten lässt, fasst Bach in gewaltiger Zusammenballung den harmonischen Aufbauwillen zusammen und kadenziert in folgenden wuchtigen fünfstimmigen Klängen (Takt 77—79):

[1]) Wie sehr die Subdominante, wenn sich die Entwicklung ganz in ihr abspielt, einer auslösenden Gegenspannung bedarf, wird späterhin (S. 54) gezeigt werden.

[2]) P. O. II, S. 49.

Nr. 39.



Wieder stellt sich die Molltonart in der vollständigen Kadenz eindrücklichst klar. Dieses Mal ist die letztere nicht durch die Rhythmik verborgen, sondern die Dominantbeziehungen der beiden Akkordpaare I — IV [(V) IV] und VII — III [(V) III] werden im Gegenteil durch ihre rhythmische Stellung hervorgehoben. Und wiederum ist es nicht allein eine melodische Sequenz, die, trotzdem sie auch vorhanden ist, kadenzbedingend dahintersteckt, sondern der rein harmonischen Gründen entspringende Wunsch, den Tongeschlechtswechsel hervorzuheben, lässt Bach die vollständige Kadenz hier anwenden.

Damit ist natürlich nicht gesagt, dass eine Mollschattierung immer die vollständige Kadenz bringen müsse. Manchmal lässt Bach bloss durch kurzes Berühren der Molltonika einen kaum wahrnehmbaren Schatten in die Helle der Durtonart werfen (z. B. im Fis-Dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I, Takt 27), wieder ein anderes Mal lässt er breiteste Entwicklungen in dem der Haupttonart entgegengesetzten Geschlecht folgen; in Fugen kann es dabei sogar zu ganz empfindlichen Themenveränderungen kommen. Man analysiere daraufhin die F-Dur-Fuge des Wohltemperierten Klaviers II und beachte die kühne Alteration, die sich das Thema in dem wiederholten Anflugmotiv gefallen lassen muss (Takt 86/87). Die Quarte a-d wird in die verminderte a-des umgewandelt, und ganz bezeichnend für die Gefährlichkeit des Prozesses ist dabei, dass Bach die Dreistimmigkeit an dieser Stelle aufgibt und in tokkatenartigen freien Akkorden

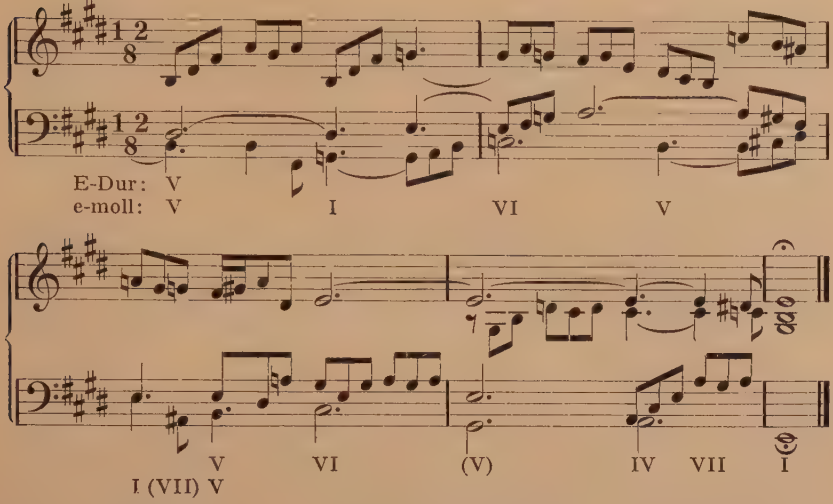
mit Hilfe der Harmonik über die melodische Bedenklichkeit hinwegtäuscht. Der Grad der Mollschattierung ist in keiner Weise ausschlaggebend für die Bedeutung der Ausweichung als solcher. In der absoluten Musik ist es mit wenigen Ausnahmen immer der angeführte Grund — Potenzierung der Schlusswirkung der Durtonika durch ihre Gegenspannung —, der Bach den harmonischen Vorgang wählen lässt.

Nicht oft gestaltet Bach den Übergang nach Moll auf so unmerkliche Art und Weise wie in den analysierten Formen. Stets liess er hier die gemeinsame Dominante sich einfach nach Moll auflösen. Er liebt es aber, den Wechsel auffallender und plötzlicher zu machen, und als Mittel dazu eignet sich ihm besonders die Einführung der Molltonart durch einen Trugschluss von der Dominante in die VI. Stufe in Moll. Die Wirkung kann je nach der Art der Stimmführung ausserordentlich überraschend sein. So lässt er in der F-Dur-Allemande im drittletzten Takte die Dominante unvermittelt nach Des-Dur fortschreiten (VI. Stufe von f-moll), um aber gleich darauf mit Hilfe einer Zwischendominante zur Dominante wieder nach Dur zurückzuwenden. Da die Schlusstakte der Allemande eine reprisenartige Bestätigung der entsprechenden Takte des ersten Teiles sind, so findet sich der analoge harmonische Vorgang auch im 3. Takte vor dem Doppelstrich in der Quinttonart C-Dur bzw. c-moll.

Ähnliche Erscheinungen weist das E-Dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I auf. Die Verbindung der Mollschattierung mit andern in gleichem Verhältnis zur harmonischen Anlage stehenden tonartlichen Ausweichungen begründet eine eingehendere Analyse. Zu besserem Verständnis der kühnen harmonischen Schlussentwicklung ist wieder eine Betrachtung der modulatorischen Struktur notwendig. Die Gerüstkadenz heisst: I — V — II — *IV* — I. Sehr eigentümlich ist, dass Bach *der Subdominante ein ausserordentliches Gewicht* verleiht. Denn in Takt 15—Mitte 22 lässt er in ihr die Entwicklung des Anfanges reprisenartig und notengetreu wiederkehren. Es darf daher nicht wundernehmen, wenn der *Schluss des Präludiums tonal ganz ungefestigt* erscheint. Denn der Anfang ist modulatorisch als Tonika-Dominante angelegt, die letztere aber erlangt kaum vorübergehende Tonikabedeutung. Bei der Reprise, die nun ihrerseits modulatorischen Charakter trägt und von der Subdominante zur Tonika führt, behält die neu gewonnene Grundtonart dominantischen Charakter, da ja der Subdominante Tonikabedeutung zugelegt worden war. *In diesen Beziehungen liegt ein neuer Grund für die Tatsache, dass Bach im allgemeinen die Subdominante in Dur als gerüstbildende Stufe ausschliesst.*

Auch die Mollschattierung (Nr. 40), nach der sonst der Durschluss um so kräftiger wirkt, gibt der Tonika E-Dur das Schlussgewicht nicht zurück, da auch sie (die Mollschattierung) ganz im Zusammenhang der modulatorisch gehaltenen Reprise auftritt.

Nr. 40.



Die Kadenz der Ausweichung selbst ist wieder interessant. Sehr stark wird C-Dur, die VI. Stufe der Tonart e-moll, betont; die I. Stufe kommt daneben so wenig zur Geltung, dass ein Trugschlussgefühl H-Dur-C-Dur lebendig bleibt. Auch die Rückführung geschieht durch einen Trugschluss, und im zweitletzten Takte verstärkt Bach das Schwanken der Tonalität noch durch eine Zwischendominante zur Subdominante und endlichen plagalen Schluss.

Das Präludium nimmt, vom rein harmonischen Standpunkt aus betrachtet, eine eigenartige Sonderstellung ein. Drei Phänomene, Mollschattierung, Trugschlusswirkung und Subdominantbetonung in Schlusskadenzen, die alle von Bach gewöhnlich als tonalitätsfestigende Elemente behandelt werden, bewirken hier durch die Eigentümlichkeit des Gesamtaufbaues das Gegenteil ihrer Bestimmung.

Trugschlusswirkungen und Subdominantausweichungen.

Beide Erscheinungen sind nahe verwandt, ja sie bedingen sich oft gegenseitig. Der Trugschluss erschöpft sich bei Bach bei weitem nicht in seiner allgemeinsten Form einer Fortschreitung von der

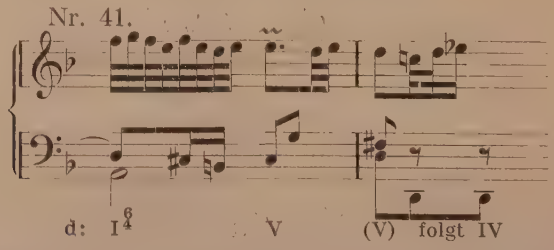
Dominante in die Parallele. Mächtigere und in die harmonische Entwicklung tiefer einschneidende Fortschreitungen pflegt Bach vorzuziehen. Nicht der unerwartete Sekundschritt der Fundamente, sondern die Überraschung, welche der Eintritt eines nicht vorausgeahnten neuen Klanges an Stelle der Tonika bringt, birgt das Geheimnis des Trugschlusses.

Dieser ist nicht so sehr als ein Steigerungsmittel anzusehen, vielmehr ermöglicht er die Auslösung neuer und letzter kadenzierender Bewegungen nach schon festgelegter Tonika. Er steht damit der Mollschattierung durch gemeinsame organische Bestimmung zur Seite. Dass zur Einführung neuer Kadenzkreise Trugschlüsse, die nach subdominantischen Regionen führen, besonders in Betracht kommen, liegt im Wesen aller Kadenzierung. Und die Mannigfaltigkeit der Anwendungen durch Bach ist erstaunlich.

Die häufigste durch Bach verwendete Trugschlussformel heisst $\overset{\text{I}_6}{\text{I}}$ — V — | (V) IV, d. h. er lässt die Tonika wohl eintreffen, aber durch die hinzutretende kleine Septime deutet er sie als Zwischendominante zur Subdominante. Besonders «trugvoll» wirkt die Formel in Moll, da scheinbar Schluss auf der Durtonika gemacht wird; durch die gewöhnlich erst nachträglich hinzuschlagende Septime wird die gewollte Trugschlusswirkung noch erhöht. Im Zusammenhang mit dem allgemeinsten Bilde Bachscher Harmonik die Vertretung der Tonika betreffend stimmt nun auch überein, dass gegen das Ende der Formen die Zwischendominante zur Subdominante, d. h. eben die Tonika, wieder häufiger berührt wird in Verkleinerung der Kreise.

Von der harmonischen Gesamtanlage hängt die Form und Wirkung der Trugschlüsse ab, und wunderbar offenbart sich in ihnen Bachs unbedingt richtiges Gefühl für Entwicklung und Ausgleich im harmonischen Sinne. Besonders schön zeigt die erstgenannte Form der zweite Satz des Italienischen Konzertes:

Nr. 41.



Nicht nur als Ausbalanciermittel der harmonischen Spannungen, sondern auch der Rundung und zur Ruheleitung der formalen und melodischen Kräfte dient die Wendung. Es ist klar, ein Trugschluss

wirkt um so stärker, je prägnanter die von ihm unterbrochene Kadenzierung schlussdeutend angelegt ist. Man bewundere die Formenreinheit des Satzes, der ausser am wirklichen Ende nur bei der Parallelklausel (Takt 26/27) und vor dem Trugschluss (Takt 44/45) die ostinate Bewegung des Basses aufgibt, dadurch die Erwartung des definitiven Endes bestimmt vortäuschend.

Nicht immer nimmt der Trugschluss eine derart bedeutende Stellung in der Formanlage ein. Weniger vorbereitet, daher weniger überraschend und dennoch die gleiche Funktion erfüllend, ist derjenige des B-Dur-Präludiums des Wohltemperierten Klaviers I.

Nr. 42.

Im Zusammenhang der Darstellung interessiert er dadurch, dass er nicht bloss die Septimenform der Zwischendominante zur Subdominante bringt, sondern deren Nonenakkord, und zwar mit kleiner None, also eine Form, die ursprünglich nur dem Moll eigen war [1]). Trugschluss, Subdominantwendung und Andeutung einer Mollschattierung sind in primitivsten Ausdrucksformen in diesen Takten vereinigt.

Die Möglichkeiten der Anwendung der Prinzipe sind unendlich verschieden. Aber hinter der Mollschattierung und den Subdominantwendungen steckt mehr noch als eine Spiegelung eines letzten Ringens

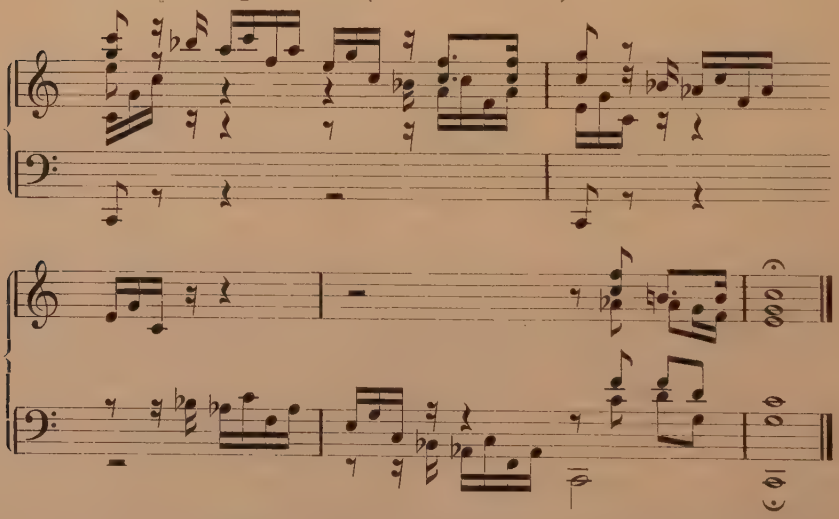
[1]) Der Ursprung dieser Erscheinung liegt in der schon längst vor Bach gebräuchlichen Übernahme eines verminderten Septakkordes der VII. Stufe von Moll nach Dur. Die Anwendung der analysierten Zwischendominante ist also eine Verallgemeinerung und Erweiterung dieses Prinzips.

um die Gewinnung der Tonalitätsabrundung. In ihrem Zusammenhang mit der Schlusskadenz liegt gleichzeitig auch in gedrängtester Form eine Rekapitulation der Grundzüge der harmonischen Gesamtstruktur: Tonika Ausweichungen nach dominantischen und subdominantischen Regionen mit Berührung der der Haupttonart entsprechenden Dur- und Molltonarten und Rückkehr zur Tonika. Die Kadenz I-Mollsubdominante-Dominante-I fasst diesen Kern aller harmonischen Fortschreitungen in denkbar einfachster Form in sich. In einem einzigen Klang verkörpert sich innerhalb des Durgeschlechts alsbald eine Deutung nach Moll einerseits und nach den Be-Tonarten anderseits. Was in dem vorigen Beispiel noch in der Formel (V $^{9}_{\flat}$) IV, also in zwei Klängen, zum Ausdruck kam, offenbart sich in der Mollsubdominante nun in einem einzelnen.

In genialster Verbindung mit der Liniendynamik dunkelt Bach folgende Schlussperiode durch das Berühren der Mollsubdominante ein.

Nr. 43.

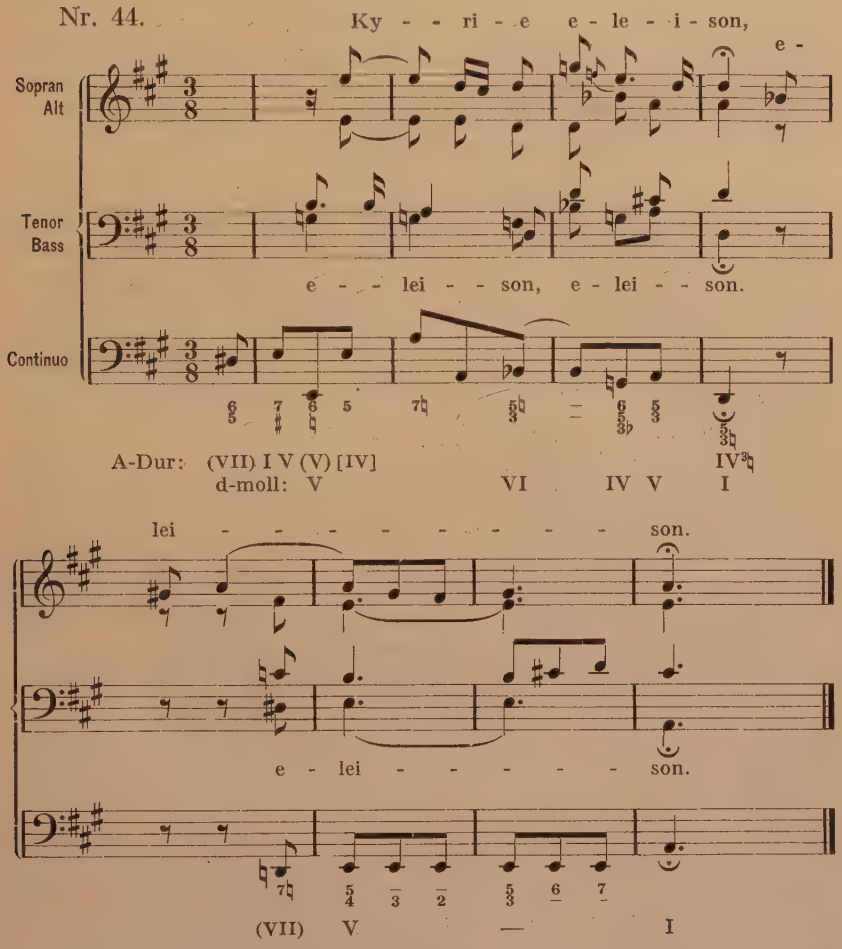
Tokkata et Fuga C-Dur (P. O. III, S. 70).



Das im Kontakt mit der Tiefalteration einhergehende Hinabstürzen der melodischen Linie durch den ganzen Umfang der Bachschen Orgel verschärft noch die Spannungsgegensätze zwischen Dur und Moll und ist ein Rest ihres Ursprungs.

Von der Einbeziehung des leiterfremden Einzelklanges in die Kadenz der Grundtonart bis zur Ausweichung in dessen Tonartsbereich ist nur ein Schritt. Bach macht ihn z. B. im Schluss des

3. Kyrie der A-Dur-Messe [1]). Ohne Prinzipänderung, aber mit gewaltiger Weitung des Vorganges und mit daraus resultierender Vertiefung der Wirkung lässt er die harmonische Entwicklung in folgender Weise nach der Mollsubdominante tendieren:



Wie kühn auch die Ausweichung sein mag — Trugschluss nach der VI. Stufe der mollsubdominantischen Tonart und Berührung einer Subdominante 2. Grades (g-moll) —, so dient sie doch letzten Endes auch wieder einer durch die Vergrösserung der Spannungsgegensätze nur eindringlicher gestalteten Schlussbestätigung der tonalen Run-

[1]) B. G. VIII. Jahrg., S. 64.

dung. Und wieder ist die so scharfe Gegenüberstellung der Extreme gerade an dieser Stelle kein Zufall, sondern höchste Notwendigkeit. Denn bis zu der krisenhaften, aber ausgleichbringenden Stelle eignet der Form eine merkwürdige Unbestimmtheit der Tonalität, hervorgerufen durch eine eigentümliche Art der kontrapunktischen Anlage — Kanonik der vier Singstimmen in Abständen von Quarte zu Quarte —, eine Unbestimmtheit, die im letzten Augenblick zu befriedigendem Abschluss gebracht werden muss [1]).

In diesen Schlusstakten aber findet der tonalitätbringende Prozess nicht allein in der Gesamtkadenzierung einen überraschenden Ausdruck, sondern auch in einer noch viel subtileren, auf die Wurzel aller dominantischen und subdominantischen Spannungen greifenden Erscheinung. Ausserordentlich fein deutet der Soloeintritt des Soprans nach der Fermate den ganzen Vorgang in rudimentärster Form an: b-gis-a, Umspielung des Grundtones durch die chromatischen Nebennoten; Leittonspannung von oben und unten zur Tonika. In unendliche Ferne weisen die Spannungstöne, das Be nach der subdominantischen Region, in den Bereich dominantischer Herrschaft das gis. Aber auch tiefstes Molldunkel und leuchtendes Durstrahlen spielen unmittelbar ineinander über.

Die alterierte Form der II. Stufe, das Be, ist im ganzen modulatorischen Zusammenhang der entfernteste Ton der Grundtonart A-Dur. In seiner Eigenschaft als Mollterz der Subdominante der Mollsubdominante symbolisiert sich dieses. Aber er ist auch Grundton der VI. Stufe der Mollsubdominanttonart, und diese hinwiederum ist, bezogen auf die Grundtonart A-Dur, nichts anderes als der sogenannte *neapolitanische Akkord* [2]). In diesem ist die letzte Ausweitung der subdominantischen Ausweichung zu erkennen, und im gleichen organischen Strukturzusammenhang wie alle bis jetzt gekennzeichneten, den durdominantischen Spannungen entgegengesetzten Erscheinungen pflegt ihn Bach mit Vorliebe auch in Schlusswirkungen anzuwenden.

[1]) Spitta bemerkt zu der Anlage des Satzes (a. a. O., Bd. II, S. 512) in richtiger Andeutung der Aufbauverhältnisse: «Da die Stimmen einander immer in gleich grossen Intervallenabständen (Quarten oder Quinten) nachgehen, so entfernt sich die Modulation mehr und mehr von ihrem Ausgangspunkte, um dann durch eine rasche Wendung wieder in die Bahn zurückgelenkt zu werden.»

[2]) Im allgemeinen pflegt Bach den neapolitanischen Akkord in der historisch primären Form als Sextakkord (6 = Nebentoneinstellung zur Mollsubdominantquinte) zu verwenden. Aber gerade, wenn er ihn in unmittelbaren Zusammenhang mit mollsubdominantischer Kadenzierung auftreten lässt, behandelt er ihn schon als gewöhnlichen Durdreiklang.

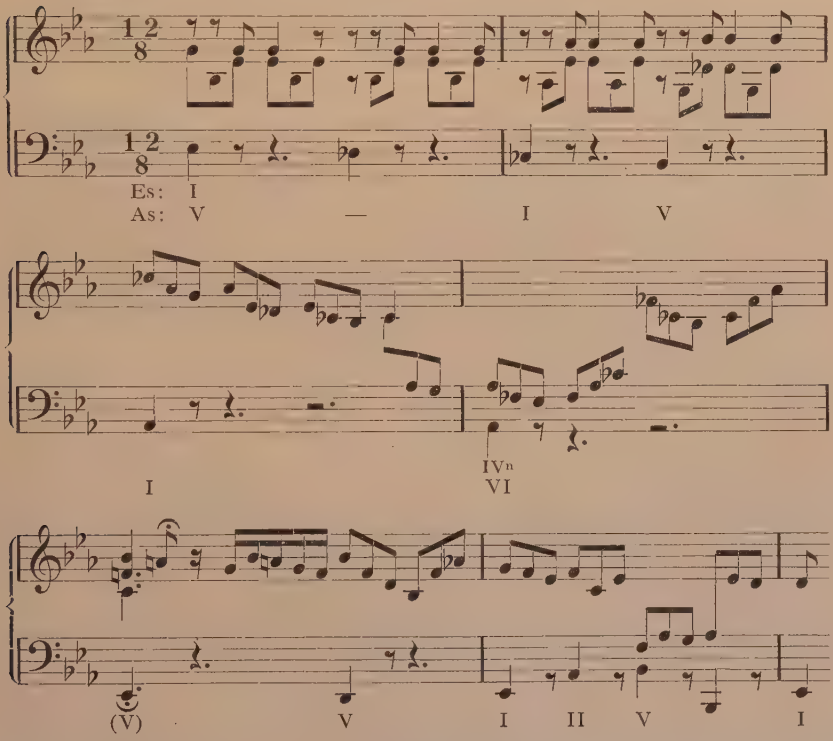
In den Beispielen wird er als IV^n oder als II^n bezeichnet, je nachdem er in Funktion der einen oder der andern Stufe auftritt.

Schon einmal konnte darauf aufmerksam gemacht werden, wie Bach einen einzelnen Akkord ausweichender Natur durch besondere melodische Bildungen hervorzuheben liebte. (Die Zwischendominante zur Dominante in der Schlussklausel (V) — V — I; vgl. S. 41 ff.). In viel auffallenderem Masse, entsprechend der absoluten Klangwirkung, die dem neapolitanischen Akkord eigen ist, lässt Bach in ihm neue motivische Gedanken auftauchen, und zwar mit Vorliebe Bildungen akkordlicher Art, die die dunkle Leuchtkraft des Klanges besonders strahlen lassen.

In folgendem Beispiel erscheint er noch durch eine mollsubdominantische Ausweichung eingeführt, aber seine unmittelbare Auslösung in die Wechseldominante lässt ihn unzweifelhaft als neapolitanischen Akkord und nicht als VI. Stufe der Mollsubdominante as-moll deuten.

Nr. 45.

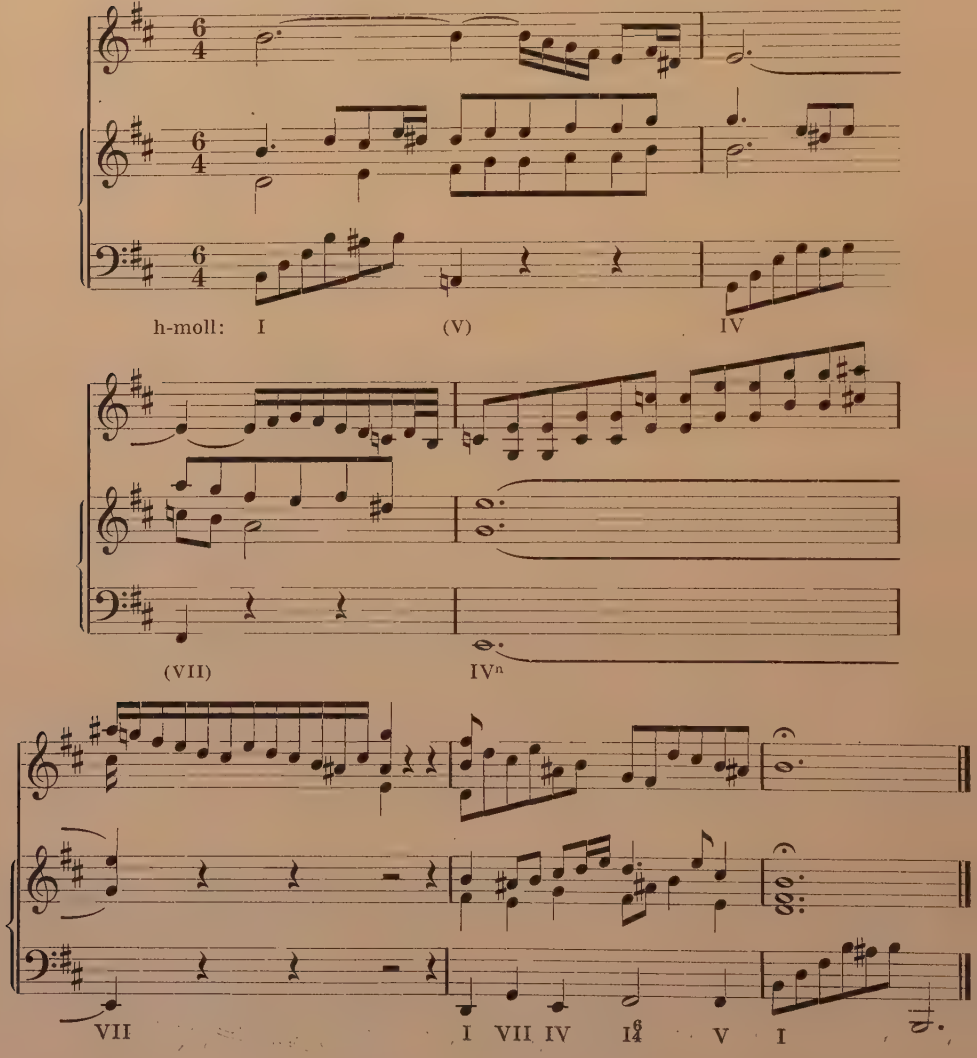
Preludio con Fuga Es-Dur (P. XVII, S. 2).



Die Eigentümlichkeit eines Durdreiklanges mit Terzfundament lässt ihn eine merkwürdige Zwitterstellung einnehmen, besonders

dann, wenn wie im folgenden Falle sowohl Terz als Prim Fundamentsbedeutung zugelegt werden; der ersteren durch Beziehung der vorgeschobenen Zwischendominante auf Auslösungston e, der letzteren durch ihre Fundament- und Basisstellung der den Takt charakterisierenden Klangschichtung der terzverwandten Akkordformen c-e-g, e-g-h und schliesslich ais-cis-e-g.

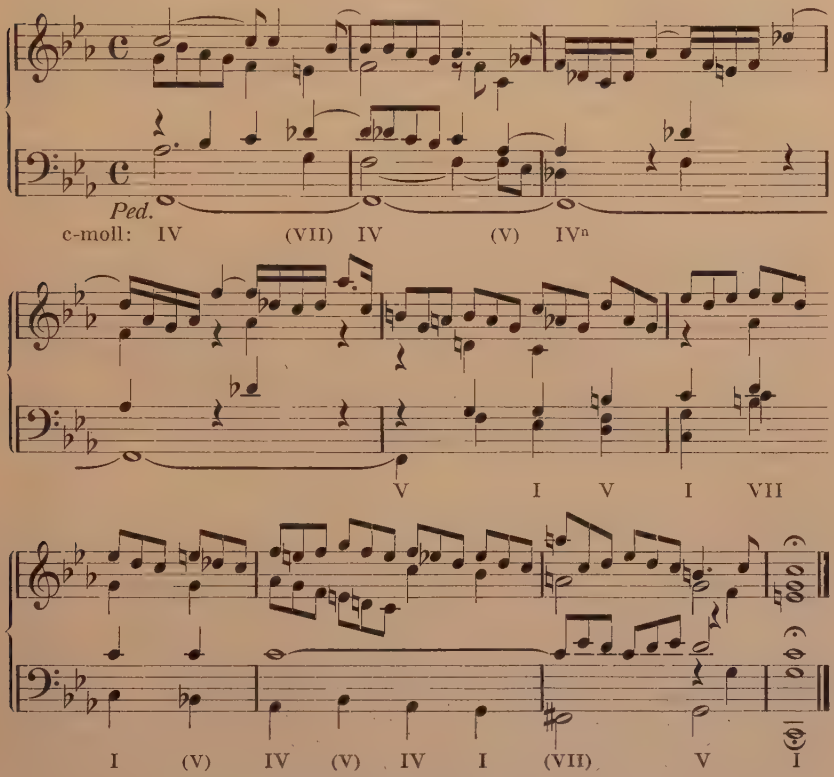
Nr. 46.
Sonate Nr. 1 für Klavier und Violine.



Auffallend ist, dass er auch hier wieder von subdominantischer Seite her eingeführt ist. Die Klangpracht der über ihn sich entfaltenden Schichtbewegung lässt ihn so recht als letztes Aufleuchten harmonischer Weitung vor der endgültigen Auslösung aller harmonischen Spannungen erscheinen.

Noch gewaltiger, durch Aufflugmotive von ungeheurem Schwung und Glanz hervorgehoben, dazu über die Akkordform Des-Dur sich ergiessend, deren absolute Klangfarbe die ohnehin stets wunderbar dunkelsatte Leuchtwirkung potenziert, lässt ihn Bach als harmonische Krönungsstellen im c-moll-Präludium für Orgel [1]) erstehen, dieses Mal ihn noch verselbständigend durch eine auf seine Prim «des» bezogene Zwischendominante as-c-es-ges.

Nr. 47.



Hier ist die Darstellung eines ersten Kreises von leiterfremden Ausweichungen zu schliessen. Noch hat nicht eine einzige Form

[1]) Präludium und Fuge c-moll. P. O. II, S. 46.

tonalitätsgefährdende Bedeutung. Die Zwischendominanten mit ihrer straffen Bezugnahme auf einen Einzelklang ordnen sich ohne weiteres der Haupttonart unter, mögen sie auch in noch so grosser quantitativer Vertretung innerhalb der tonalen Kadenzierung auftreten. Und alle die letztgenannten Ausweichungen, Moduswechsel, Trugschlusswirkungen und Subdominantwendungen (Mollsubdominante und neapolitanischer Akkord), die zum Teil ausserhalb des durch die Gerüstkadenz umschriebenen Modulationskreises stehen, sind geradezu als Mittel zu prägnanterer Tonalitätsfestigung erkannt worden.

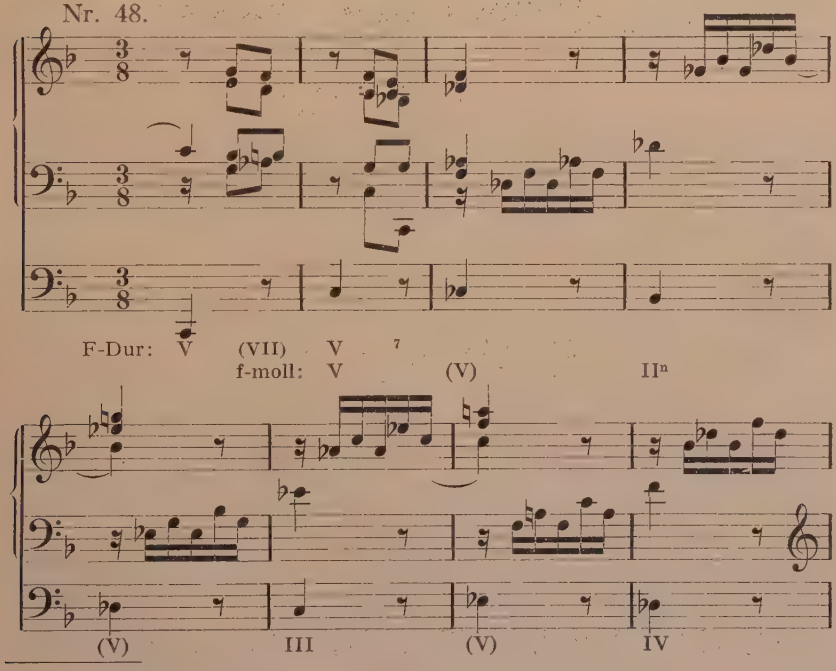
Es ist klar, Bach wendet alle diese Erscheinungen auch im Laufe der modulatorischen Entfaltung überhaupt an, und nicht nur als tonikaumspannende Schlusswirkungen, wie sie der systematischen Darstellung zuliebe vornehmlich nachgewiesen wurden. Aber ihr Auftreten ist dann um so weniger tonalitätsgefährdend, als sie dann analog wie die Zwischendominante zum Einzelklang in nächster Relation zu den von der modulatorischen Bewegung gerade durchlaufenen Gerüststufen stehen. Deren tonalitätssichernde Beziehungen aber erleiden dadurch nicht die geringste Änderung.

Bach arbeitet äusserst sparsam mit seinen Ausdrucksmitteln. Aber er hat die Kraft des Genies, auch den primitivsten Vorgängen Wunderwirkung zu verleihen. Es ist erstaunlich, aber es zeugt nur für die Riesenkraft des harmonischen Gestaltungsvermögens Bachs: über die bis dahin gekennzeichneten Weitungserscheinungen geht er selten hinaus, wenn man die ungeheure Zahl seiner Werke in ein Verhältnis setzt zu denjenigen, die durch die Anwendung ausschweifenderer Ausweichungsprinzipe charakterisiert sind. Formen grösster Ausmasse, wie das 1. Kyrie der h-moll-Messe oder die riesige Doppelchorfuge der Kantate: «Nun ist das Heil und die Kraft» und viele andere, lassen sich in ihrer harmonisch-modulatorischen Anlage sowohl in den Grundzügen des Aufbaues (Gerüstkadenz) als auch in der Einzelfortschreitung von Harmonie zu Harmonie mühelos auf die Grundvorgänge zurückführen, ja, Bach kann sogar innerhalb dieser noch ökonomisch verfahren, weil die grenzenlose lineare Energie der kontrapunktischen Entfaltung keine harmonischen Überraschungen nötig hat. Die Harmonik ist ja nur der Teil eines Ganzen; und wo Bach mit souveränster Beherrschung aller Mittel der Polyphonie Formen schafft, deren Inhalte durch eben diese Mittel zu restloser Symbolisierung gelangen, da treten die Harmonien in den Hintergrund. Sie sind dann wohl ziel- und bahnweisendes Bett, durch das der Strom der melodischen Gewalten flutet, aber zu Eigenwirkungen brechen sie nicht durch.

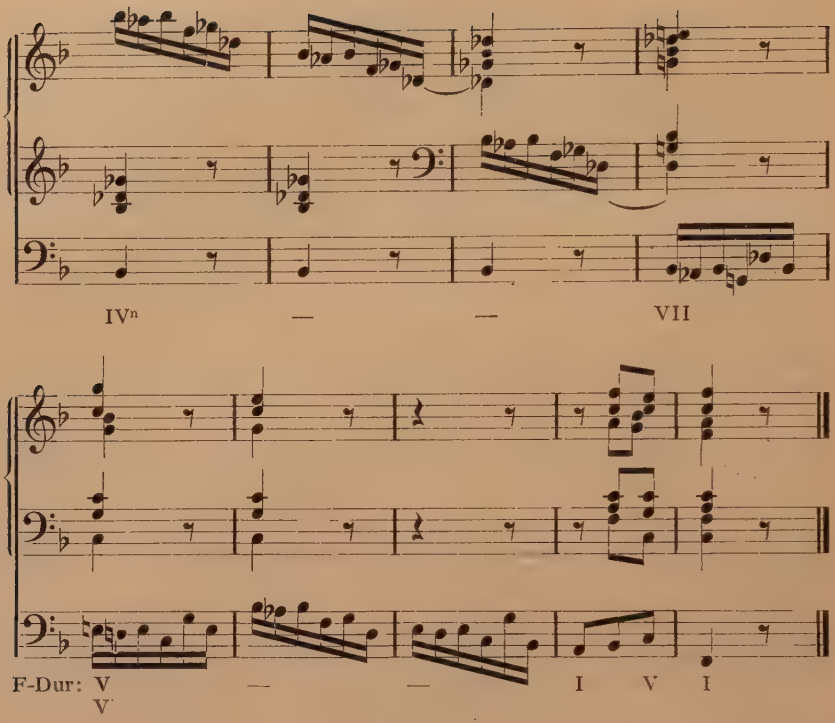
Die gegenseitige Durchdringung und Verschmelzung von Kontrapunktik und Harmonik ist ein wichtigstes Stilkriterium Bachs. Jedes seiner Werke hat gewissermassen seinen Eigenstil, der gekennzeichnet ist durch das Verhältnis der beiden Faktoren. Man vergesse die historische Stellung Bachs zwischen den Zeitaltern der Polyphonie und der Klassik nicht. Sie ermöglicht es ihm, nach beiden Richtungen zu weisen. Je strengere kontrapunktische Formen er kultiviert, desto weniger hat er die harmonischen Ausdrucksmittel nötig; aber in freiern Formen, in Tokkaten und Phantasien namentlich, da liebt er es, alle Register seiner harmonischen Künste spielen zu lassen.

Und unter diesen Formen sind es wieder einige ganz bestimmte, in denen er in auffallendem Masse die Unbegrenztheit seiner harmonischen Kräfte zeigt. Als eine solche ist die schon mehrmals erwähnte Tokkata in F-Dur für Orgel anzusehen [1]). An Stelle einer abstrakten Zusammenfassung aller bis dahin umschriebenen Ausweichungsmöglichkeiten mag ihr harmonisch überwältigend kühner Schluss diese Dienste tun. Entsprechend den an anderer Stelle analysierten gigantischen harmonisch-formalen Proportionen des Werkes weist die Endsteigerung folgende auch in Bachs Schaffen vereinzelt dastehenden Schlussweitungen auf.

Nr. 48.



[1]) Tokkata und Fuge F-Dur. P. O. III, S. 16 (vgl. S. 27).



Nach einer über dreissig Takte sich erstreckenden dominantischen Spannung, die in sich selber eine gewaltige Steigerung durch Zusammenballung der anfänglich noch wirbelnden Sechzehntelbewegung zu schweren Akkordmassen erfährt, lässt plötzlich ein Trugschluss von überwältigender Kühnheit das ganze bis dahin eindeutige harmonische Gefüge ins Wanken geraten. Wie wenn alle Fundamente eines Riesendomes unter dem kolossalen Druck nachgeben wollten, so wirkt die unvermutete Rückung des in unendlichen Orgelpunkten festgehaltenen c nach ces. Aber die Unsicherheit ist die eines Augenblicks. Der an Stelle der erwarteten Tonika eintretende Klang des-f-as-ces deutet sich unter gleichzeitigem Dur-Moll-Wechsel als Zwischendominante zum neapolitanischen Akkord. In mächtiger Kadenz festigt Bach die Molltonart, zunächst aus dem Dunkel der subdominantischen Region wieder etwas auflichtend (mit wundervoller Zusammenwirkung von Melodik und Harmonik), dann noch ein zweites Mal, die Wirkung des neapolitanischen Akkordes voll ausschöpfend. Über die gemeinsame Dominante vollzieht sich die Rückkehr nach Dur, und in prägnantester Klausel schliesst triumphierend die Tonika.

So sucht und findet Bach in fortwährendem Spiel von Spannungen und Gegenspannungen in den geschlossenen Formen immer eine tonale Einheit, eine Auslösung der Konflikte in der Tonika [1]). Die inneren Kreise, in denen sich die Entwicklung bewegt, sind vorgezeichnet; weitere und umfassendere aber, die Bach zu ziehen weiss, erfordern zunächst eine Betrachtung der technischen Überleitungsmöglichkeiten.

Drittes Kapitel.

Die Modulationsmittel und deren Anwendungen.

Fliessender Übergang, logische Aneinanderkettung ohne gewaltsame Brüche kennzeichnen in jeglicher Hinsicht Bachs Stil. Über die Harmonien der Gerüstkadenz spannen sich die Bogen der tonalen Entwicklung, die leitereigenen Stufen der Tonart als Träger des Baues betonend, aber von einer zur andern sich schwingend über die in nächster Beziehung zu ihnen stehenden Klänge hinweg in ununterbrochener folgerichtiger Verbindung nach vorwärts und rückwärts.

Die einfachste und auch für Bach allgemeinste Art der Fortleitung der Harmonien von einem Tonartbereich in einen nächsten beruht auf der Umdeutungsfähigkeit der Akkorde. Ein Klang, der in mehr als einer Tonart leitereigen ist, kann an beliebiger Stelle eine Funktionsumwertung erfahren, d. h. er kann auf eine neue Tonika bezogen werden. Auf die technischen Möglichkeiten dieser primitivsten Modulationsart braucht hier nicht eingegangen zu werden. Wohl aber verdient eine für Bach ganz typische Erscheinung nähere Betrachtung.

Schon zu wiederholten Malen musste darauf hingewiesen werden, dass die vollständige Kadenz weit mehr als die sekundäre Folge einer melodisch bedingten Sequenz bedeutet. Ist sie auch als ein Mittel erkannt worden, eine Tonart rein harmonisch vollständig darzustellen, so zeigt sich nun fernerhin, dass in ihrem Verlauf die Modulation

---

[1]) Auch auf Bachs Stil übertragbare Ausdeutung der psychologischen Untergründe alles harmonischen Geschehens bieten die Bücher von Kurth: Vgl. insbesondere: Romantische Harmonik.

Allgemeiner, aber in direktem Bezug auf Bach betonen Bourguès et Dénéréaz a. a. O., S. 283, den tonalitätsbestimmten Aufbau der Bachschen Formen: «Dramaturge dans l'âme, Bach se crée sans cesse des sujets des conflits psychologiques, et il n'exprime les péripéties par les contrastes de l'allure tonale. Ce triomphe perpétuellement renouvelé de la tonique à travers de milles embûches tendues par les diverses dominantes et sous-dominantes, semble un symbol continuellement réitéré de la lutte pour reconquérir la paix de l'âme, une victoire de la synthèse sur l'analyse dissolvante.»

mittels diatonischer Andeutung am unmerklichsten von statten gehen kann. Und Bach benutzt diese Eigentümlichkeit in hohem Masse.

Es ist ja klar, wenn irgendwo ein in ihrem Zusammenhange stehender Akkord eine Umdeutung erfährt, so ändert das, sofern eine Wandlung in eine nahe verwandte Tonart erstrebt wird, wohl einzelne Klänge, aber eine ganze Reihe kann sich häufig dennoch gleichbleibend entfalten. Nimmt man als Ausgangstonart C-Dur an und soll beispielsweise nach d-moll moduliert werden, so sind die Verhältnisse folgendermassen:

C-Dur: I IV VII III VI II V I IV
d-moll: V I IV VII III VI II V I.

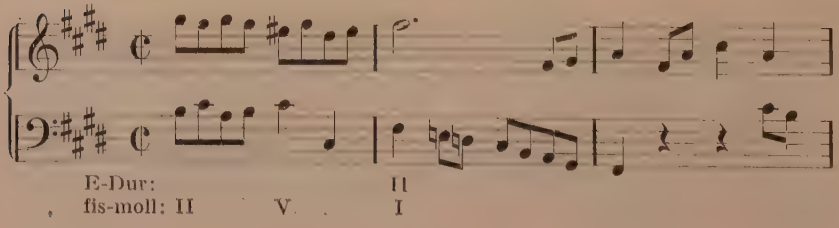
Nicht weniger als fünf Stufen sind gemeinsam, wobei man sich überdies vergegenwärtige, dass die VI. Stufe von C-Dur mit Terzerhöhung zur Zwischendominante der II. Stufe gemacht werden kann (vgl. Beispiel Nr. 32 *a*), also auch mit der Durdominante von d-moll übereinstimmen kann. Entsprechend sind natürlich die Verhältnisse bei umgekehrtem Modulationswege.

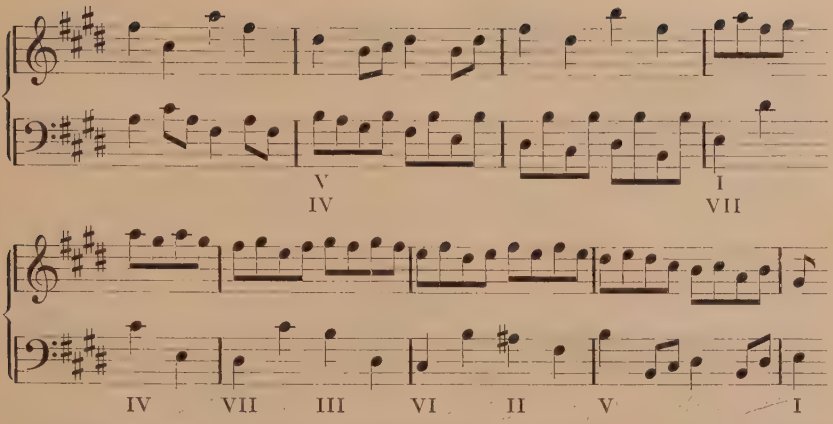
d-moll: I IV VII III VI II V I IV VII III
C-Dur: VI II V I IV VII III VI II V I.

Die fünfte Stufe von d-moll einmal als VI. von C-Dur gedeutet, ändert doch die Kadenz noch über vier folgende Glieder hinweg nicht im geringsten. Die niet- und fugenlose Verschmelzung der Tonarten ist auf diese Weise die denkbar vollkommenste. Die theoretische Analyse muss wohl an bestimmter Stelle die Umdeutung eines Akkordes vornehmen, aber in Wirklichkeit ist doch der Moment des Überganges absolut unabsteckbar. Daraus erklärt sich, warum Bach mit überraschender Vorliebe innerhalb der vollständigen Kadenz moduliert, und es erklärt ferner, warum die modulatorische Entwicklung in den meisten Werken Bachs so ausserordentlich reibungslos vor sich geht.

In folgenden Takten aus der Bourrée der 6. französischen Suite vollzieht sich auf einer Klausel in fis-moll (Festlegung der Gerüstkadenz vgl. Nr. 9 *c*) eine Rückmodulation nach der Grundtonart E-Dur.

Nr. 49.

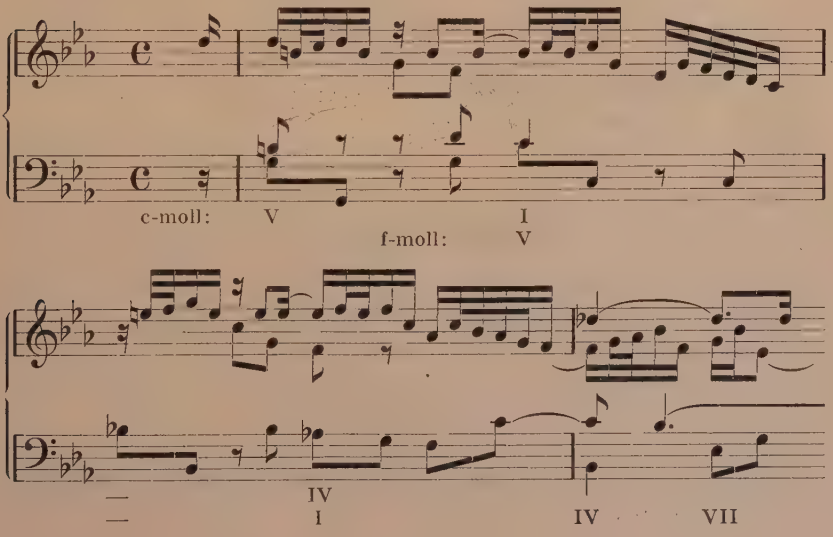


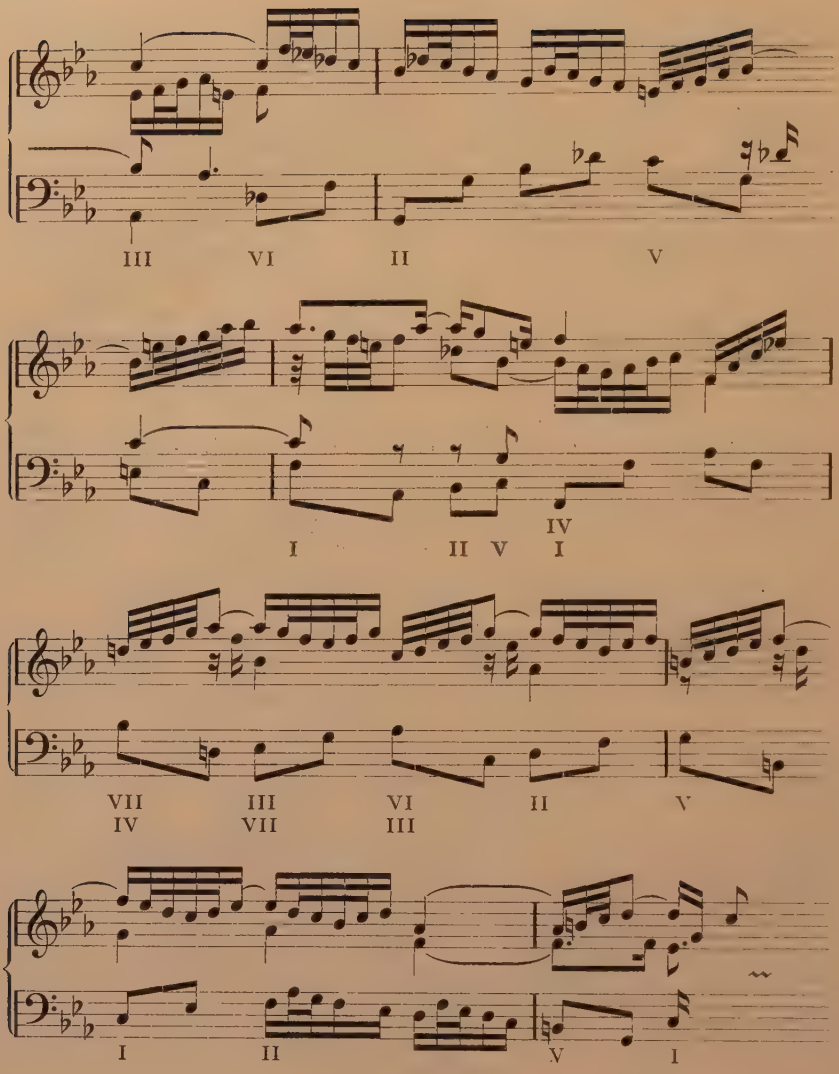


Ob die Modulation im fis-moll-Klang oder im H-Dur oder gar erst im E-Dur-Klang vor sich geht, will nicht bestimmt sein, denn Bach erstrebt einen *unmerklichen Übergang* der Tonart. Erstaunlich ist die Konsequenz der Fortschreitung. Zwölfmal hintereinander lässt Bach einen Fundamentswechsel eintreten, ohne die geringste Andeutung einer Terz- oder Sekundfortschreitung.

Noch einleuchtender zeigen sich ähnliche Verhältnisse im zweiten Teil der Allemande der c-moll-Suite. Nach Abschluss in der Dominante führt die modulatorische Entwicklung zur Subdominante als einziger gerüstbildender Stufe im Laufe der Rückkehr zur Tonika.

Nr. 50.





Nur an zwei Punkten unterbricht Bach die unausgesetzte harmonische Bewegung in der vollständigen Kadenz durch Substituierung terzverwandter Klänge an Stelle der erwarteten. Beide Male ist es die II. Stufe, die an Stelle der Subdominante tritt, und jedesmal dient sie zur Bestätigung einer irgendwo vorher vollzogenen Modulation, indem nun die eben erklungene Fortschreitung Dominante-Tonika zur Bestätigung wiederholt werden kann.

Ein Haupthindernis zur Erfassung der hinter der melodischen Linie verborgenen Schönheiten der Bachschen Harmonik ist ihre oft ungeheure Einfachheit und Anspruchslosigkeit. So wollen die Modulationen Bachs meistenteils nicht als harmonische Künste von Eigenbedeutung aufgefasst werden. Sie schlagen vielmehr die Brücken zur Verbindung der Stützpunkte der Gerüstkadenz. In diesen aber konzentriert sich die tonalitätsbestimmte harmonische Anlage der Bachschen Formen, und als ein harmonisch formales Element sind die Modulationen in erster Linie zu betrachten. Von diesem Gesichtspunkte gesehen, spiegelt sich in ihnen die Tatsache, dass alle Formen nichts Fertiges, sondern Werdendes, ein Erstehendes, ein Unabgrenzbares sind.

Der ganze Bereich des Quintenzirkels steht Bach offen. Mit der diatonischen Umdeutung aber ist nur ein langsames Durchmessen desselben möglich, da immer nur nächstverwandte Tonarten miteinander verbunden werden. Da sich aber die harmonische Gesamtbewegung im allgemeinen innerhalb solcher vollzieht und alle entfernteren meidet, so kann das primitivste Modulationsmittel auch in häufigsten Fällen ausreichen. Darüber hinaus geht Bach nur, wenn es ihm um besondere Wirkungen zu tun ist [1]).

Raschesten Übergang in jede beliebige Tonart vermittelt die enharmonische bzw. *halbenharmonische Modulation*, d. h. die Umdeutung eines oder mehrerer, aber nicht aller Akkordtöne in deren enharmonisch-identische Form. Die Folge ist wieder eine Funktionsänderung des ganzen Klanges und, da der Prozess in Bachscher Anwendung nur an dissonanten Klangbildungen vor sich geht, eine Dissonanzverschiebung, die Auflösungen nach andern als den erwarteten Akkorden erlaubt. Trotzdem dieser Prozess bei Bach im allgemeinen nur an verminderten Septakkorden oder verminderten Dreiklängen vor sich geht, wirkt er innerhalb der bei aller Kühnheit stets ausserordentlich logischen und fliessenden Kadenzierungsweise Bachs schon erstaunlich überraschend. In kleineren geschlossenen Formen darf man ihn nur vereinzelt anzutreffen hoffen. Und ein solcher Einzelfall findet sich in der g-moll-Sarabande der 3. englischen Suite, in einem Werk, das in seinen dreimal acht Takten eine Zusammenfassung harmonischer Kühnheiten zeigt, wie sie in derartiger Häufung nur noch in den später zu analysierenden grossen Phantasien (der g-moll für

---

[1]) Vgl. dazu Spitta a. a. O., Bd. I, S. 653: «Nur bei besonderen Veranlassungen bewies er (Bach) einige Male, wie fein sein Ohr für den innern Zusammenhang der Tonarten geschärft war und wie wohl er auch enharmonische Ausweichungen zu benutzen wusste, wenn er wollte.

Orgel und der chromatischen für Klavier) zu finden sind. Die enharmonische Umdeutung steht, wie aus der allgemeinen Darstellung des harmonischen Aufbaues der Bachschen Formen zu erwarten ist, im zweiten Teil vor der Rückkehr in die Tonika, nach einem kadenzierenden Abschluss in der VI. Stufe. (Die Gerüstkadenz heisst, in grösster Einfachheit die betreffenden Stufen nach je acht Takten durch eine Klausel festsetzend, I — V :||: VI — I.)

Nr. 51.

Die Technik der Umdeutung zeigt zwei charakteristische Merkmale. Der umzudeutende Akkord ist durch drei Takte hindurch breit hingelegt, und da die Schreibweise der Verwechslung des «des» ins «cis» schon im zweiten Takt Ausdruck verleiht, wird dem Ohr und für den Ausübenden auch dem Auge Zeit gegeben, die Umwandlung zu erfassen und die Auflösung vorauszuahnen. Bach geht also äusserst vorsichtig zu Werke; der Grund dieser Vorsicht aber wird in der historischen Stellung der Bachschen Harmonik zu finden sein.

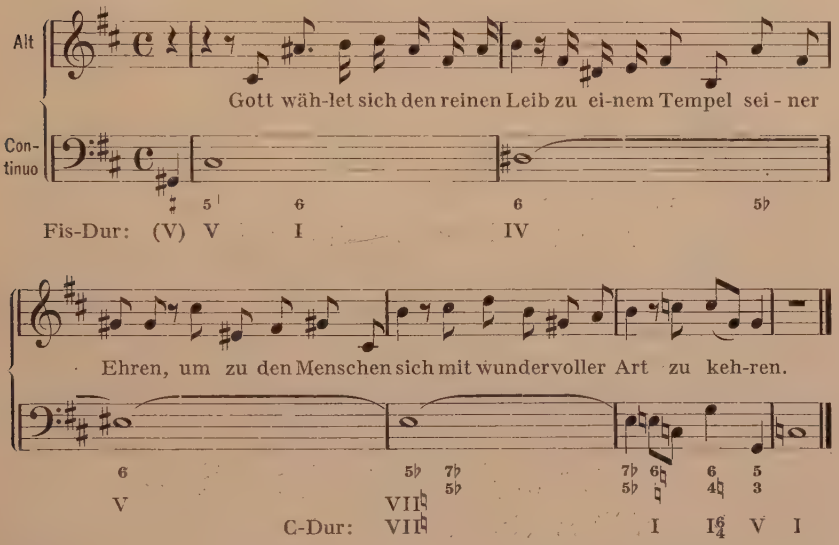
Die Analyse zeigt auch, dass der verminderte Septimenakkord als Zwischendominante sowohl eingeführt als schliesslich ausgelöst wird. Auch darin ist ein Symptom dafür zu erblicken, dass Bach innerhalb einer so beschränkten Form die enharmonische Umdeutung als ein Wagnis empfindet, denn gerade als einer Zwischendominante kommt dem verminderten Septimenakkord eine ganz besondere Unbestimmtheit zu, die viel grösser ist, als wenn er in Bedeutung der VII. Stufe (oder in Moll auch einer sonstigen leitereigenen) in einer leitereigenen Kadenz steht.

Häufiger als in geschlossenen Formtypen wendet Bach die halbenharmonische Modulation im Rezitativ an. Das Rezitativ ist nicht streng tonal bestimmt. Wohl hält es sich auch im allgemeinen in den Grenzen nächstverwandter Tonarten, aber seine harmonisch-tonale Ungefestigtheit erlaubt unvermitteltes Gegeneinanderstellen verschiedener Tonartkreise. Die grösste Freiheit der modulatorischen Phantasie lässt Bach in ihm walten. Da es eine auf rein monodischer Satz-

weise beruhende Form ist, bedarf es mehr als jedes andere aller Ausdrucksmittel der harmonischen Kräfte. Aber auch im Rezitativ sind die Modulationen nie Selbstzweck. Beinahe immer ist in auffallenden Fortschreitungen der Anschluss an die Textworte sichtbar. Technik und Symbolgehalt sind so unauflöslich miteinander verknüpft, dass auch bei der Betrachtung der Modulationsmittel als technischer Vorgänge die Auslegung zum wenigsten berührt werden muss.

In der Weihnachtskantate: «Christum wir sollen loben schon [1])» findet sich im Rezitativ «der Gnade unermesslichs Wesen» die folgende harmonische Wendung:

Nr. 52.



Technisch geschieht im zweitletzten Takte nichts anderes als eine Umdeutung des verminderten Septimenakkordes eis-gis-h-d (eingeführt als VII. Stufe von Fis-Dur) nach dem Akkord h-d-f-as (ausgelöst als VII. Stufe von C-Dur) [2]). Die einander im Quintenzirkel diametral entgegengesetzten Tonarten C-Dur und Fis-Dur werden dadurch auf unmittelbarste Weise miteinander verknüpft. Die Begründung gibt der Inhalt der unterlegten Textworte: «Gott wählet sich den reinen Leib zu einem Tempel seiner Ehren, um zu den Menschen sich mit wundervoller Art zu kehren.» Im harmonischen

[1]) B. G. Jahrg. XXVI, Nr. 121.

[2]) S. Anm. [1]), Seite 57.

Geschehen spiegelt sich auf «wundervolle Art» das Mysterium der Menschwerdung Gottes wieder [1]).

Nicht weniger eindringlich werden im Arioso: «Und ob ich wandert' im finstern Tal», aus der Kantate: «Der Herr ist mein getreuer Hirt» [2]) der Welt Trübsal und die aus dem Worte Gottes fliessende Tröstung durch raschen Übergang aus den Be- nach den Kreuztonarten mittels halbenharmonischer Umdeutung versinnbildlicht. In dem Text:

> «Und ob ich gleich wandert' im finstern Tal, fürcht' ich doch kein Ungelücke in Verfolgung, Leiden, Trübsal und dieser Welten Tücke: denn du bist bei mir stetiglich, dein Stab und Stecken trösten mich, auf dein Wort ich mich lasse,»

vertont Bach die Worte: «denn du bist bei mir stetiglich» folgendermassen:

Nr. 53.

Der Gang der harmonischen Gesamtentwicklung zielt von f-moll nach G-Dur. Die entscheidende Wendung geschieht im zweiten Viertel des zweiten Taktes, wo das as der zweiten Violine nach gis umgedeutet werden muss. (Die Generalbassbezifferung notiert schon gis!) So verwandelt sich der Klang h-d-f-as, der als zwischendominantischer Septimenakkord zu f-moll V erreicht worden ist, in den Akkord gis-h-d-f. Die Auflösung erfolgt nach dem d-moll-Klang, in den 6-Akkord der realen Lage nach, dem logischen Zusammenhang nach dagegen in den $\frac{6}{4}$-Akkord mit Fundament a. Durch phrygischen Halbschluss

[1]) Nicht in erster Linie auf die Worte «die wundervolle Art» bezieht sich die Vertonung, sondern auf den Sinn des ganzen Satzes. Vgl. Vorwort zum betreffenden Bande des B. G., S. XVIII.

[2]) B. G. Jahrg. XXIV. Nr. 112.

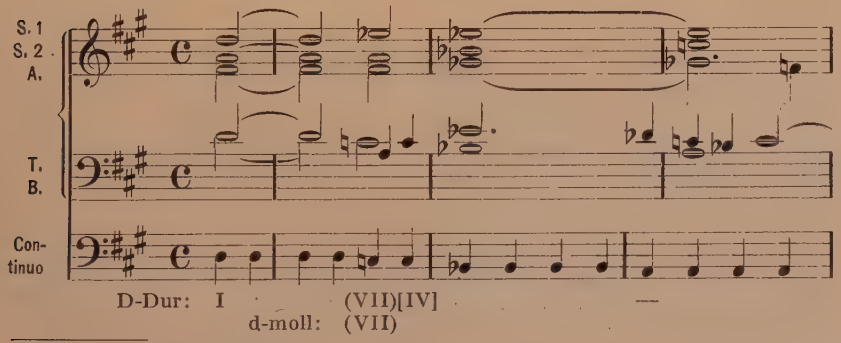
erreicht die Fortsetzung E-Dur, das seinerseits Zwischendominante zur II. Stufe von G-Dur ist.

So gibt auch hier wieder die Modulationsfolge nicht die Symbolisierung eines einzelnen Ausdruckes, sondern in viel allgemeinerem Anschluss an den Text den Sinn der ganzen Periode.

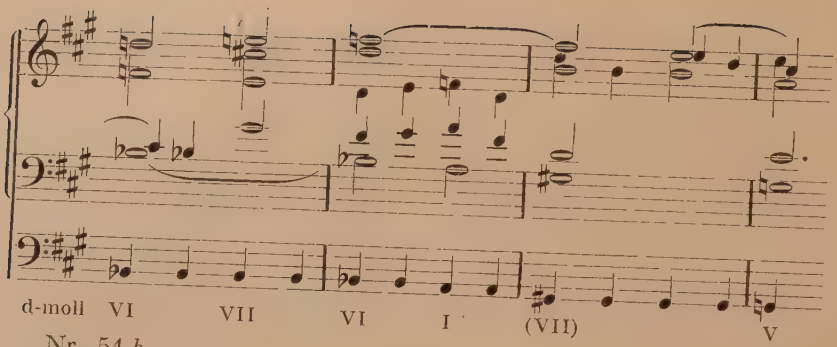
Kehren wir zur Betrachtung der enharmonischen Umdeutungen innerhalb strenger gebauten Formkomplexen zurück. Eine der harmonisch gewaltigsten Stellen der h-moll-Messe, das «et expecto resurrectionem mortuorum» des Confiteor, in der Bach alle Fundamente des harmonischen Gefüges zu erschüttern scheint, fasst in sich kurz nacheinander zwei enharmonische Umdeutungen, deren eine in Verbindung mit einer parallelgehenden Mollschattierung steht. Der Zusammenhang mit dem Gesamtaufbau ist wieder höchst charakteristisch. Sowohl in formaler, harmonischer als inhaltlicher Hinsicht nehmen die in Frage stehenden Takte Durchgangs- und Überleitungsstellung ein. Die ihnen vorangehende Doppelfuge über die Worte «confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum», hält sich in den gewohnten Grenzen der nächstverwandten Tonarten (Grundtonart fis-moll), und der Schlusschor in D-Dur weitet trotz gewaltiger formaler Ausdehnung kaum über die Wechseldominante hinaus. Dazwischen schiebt sich der modulierende Teil, von Spitta [1]) mit den Worten charakterisiert: «Durch eine langsame Folge wunderbarster Harmonien, in welchen die alte Welt versinkt, werden wir hinübergeleitet in den Zustand eines neuen ‚Himmels und einer neuen Erde'.» Zur Symbolisierung letzter Mysterien kann Bach einfache harmonische Vorgänge heranziehen, da die Bedingtheit ihrer Bedeutung innerhalb der modulatorischen Anlage ihnen Höchstwirkungen verleiht.

Die Analysen der betreffenden Takte ergeben folgendes Bild:

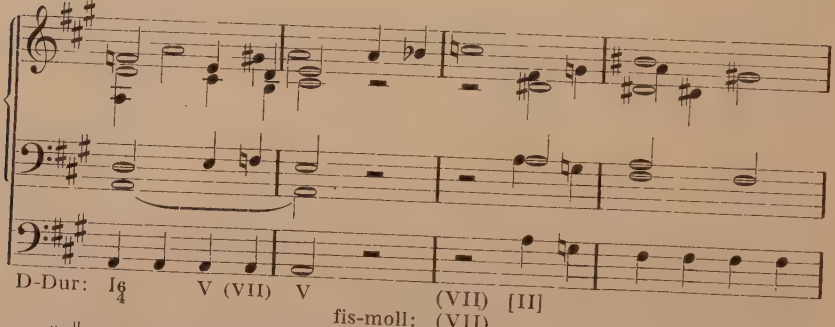
Nr. 54 *a*.

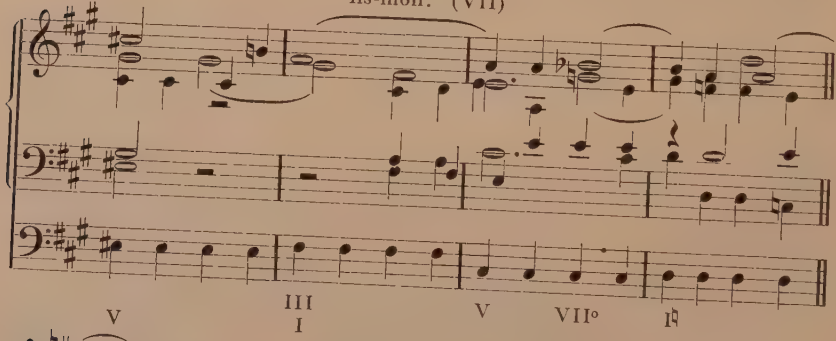


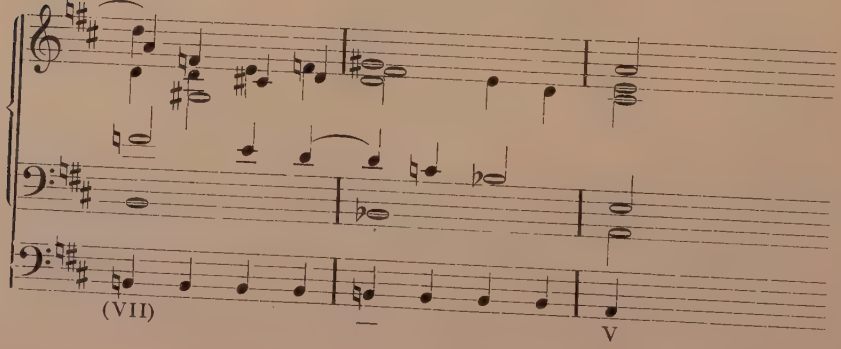
[1]) a. a. O., II, S. 359.


d-moll VI VII VI I (VII) V

Nr. 54 *b*.


D-Dur: I6/4 V (VII) V (VII) [II]
fis-moll: (VII)


V III I V VII°


(VII) V

In der ersten Stelle wird der Akkord fis-a-c-es umgedeutet zu a-c-es-ges mit Auflösung des letztern in die VI. Stufe der entsprechenden Molltonart (d-moll). Der wundervoll fremde Klang es-moll, der sich zwischen die enharmonisch identischen verminderten Septakkorde schiebt, will nicht als selbständiger Akkord in den tonalen Zusammenhang eingereiht werden, sondern ist eine sogenannte Zufallsbildung, entstanden aus den Durchgängen über b des zweiten Soprans und des Basses. Ein Funktionswechsel ist also im dritten Takt nicht anzunehmen. Von dem erreichten B-Dur — die «Zufallsbildung» ist die Mollsubdominante davon — lenkt der Gang der Modulation nach d-moll ein (als Schattierungswirkung von D-Dur), um nach einigen Takten in den Halbschluss auf A-Dur (2. Takt von Nr. 54*b*) zu münden.

Noch einmal (54 *b*) schiebt Bach die definitive Wendung nach D-Dur hinaus durch eine abermalige Modulation mit enharmonischer Umdeutung. Dis-fis-a-c wird umgedeutet als his-dis-fis-a, welchem Klang wechseldominantische Funktion innerhalb fis-moll zukommt. Um die Logik und Genialität dieser Ausweichung zu verstehen, vergegenwärtige man sich, dass die ganze gewaltige Überleitungsstelle von fis-moll nach D-Dur führt. Nach schon fast festgesetztem D-Dur (im Halbschluss auf A-Dur) streift Bach noch einmal rückdeutend — durch die Harmonik den Inhalt symbolisierend — vor dem gewaltigen Aufschwung des Schlusschores die Ausgangstonart des «Confiteor».

Die enharmonische Modulation ist nicht mehr bloss das Mittel, die Tonartkreise unter sich in Beziehung zu bringen, als welches die diatonische Modulation angesprochen wurde, sondern sie ist für Bach ein harmonisches Ereignis, das er nur anwendet, wenn wichtigste Gründe, seien sie formaler oder textinhaltlicher Natur, dazu vorliegen.

Diatonische und enharmonische Umdeutung sind die überwiegenden Modulationsmittel, die Bach anwendet. Beiden gemeinsam ist die streng logische Fortführung des harmonischen Geschehens. Wie erschütternd auch enharmonische Wendungen für die Tonart sein mögen, die Zusammenhänge sprengen sie nicht. Sie weisen wohl nach allen Richtungen des Quintenzirkels; dennoch bleiben die einzelnen Harmonien durch ihre folgerichtige ununterbrochene Verbindung untereinander Glieder einer festgefügten Kette, die in geschlossenen Formen durch die Anfangs- und Endtoniken zum Kreise gerundet, im Rezitativ aber und in freieren Formkomplexen offen, jedoch nirgends gebrochen erscheint.

Tonalitätsdurchbrechende Weitungen.

Je grösser die Weitungskreise des Bachschen Harmoniesystems, je mehr sie sich von dem Tonikazentrum entfernen, desto überwältigender erscheint die Geschlossenheit des Organismusses. Bach weiss freilich die Ordnungen der Tonalität zu durchbrechen, d. h. Fortschreitungen harmonischer Natur zu finden, die nicht in direktem tonalem Zusammenhang untereinanderstehen, aber — und darin liegt das Wunderbare — auch die tonalitätssprengenden Elemente sind derart im Gefüge des Gesamtaufbaues verankert, dass dem Begriffe «Tonalitätsdurchbruch» schliesslich nur mehr relative Bedeutung zukommt. Vom Standpunkt der Totalbetrachtung Bachscher Aufbaugesetze gesehen, wird der Tonalitätsdurchbruch zu einer letzten Ausspannung der harmonischen Weitungswege, zur letzten Stufe in der Reihe der Erscheinungen, die sich Ausweichungen und Modulationen nennen. Ein vollständiges Aufgeben der Tonalität gibt es für Bach nicht.

Die für Bach allgemeinste Form eines Tonalitätsdurchbruches ist die unmittelbare Aneinanderreihung einer Kette von verminderten Septimenakkorden. Schon die enharmonische Umdeutung spielte sich in solchen ab. Sie sind aber überhaupt ausserordentlich beweglich und zu harmonischen Experimenten geeignet infolge ihrer «durch keine Umkehrung angetasteten Rundung gleichmässigen inneren Intervallaufbaues [1])». Ohne strikte logische Verbindung können die drei möglichen Formen ineinanderfliessen, und bezeichnend für die Aufhebung aller Fortschreitungsgesetze ist, dass unbekümmert um die realen Dissonanzverhältnisse die verminderten Septimenakkorde beliebig in chromatischer oder Ganztonfolge aufwärts oder abwärts sich ablösen können.

Grössere freie Septimenakkordfolgen haben in der harmonischen Aufbauordnung Bachs sehr häufig eine ganz bestimmte Stellung und Funktion, und zwar innerhalb einer Schlusskadenzierung. Analog wie die Trugschlusswirkungen und Mollschattierungen kommt ihnen dann die Aufgabe zu, die erwartete Auslösung der Schlussspannungen hinauszuschieben. Eben darin zeigt sich die Relativität des Begriffes «Tonalitätsdurchbruch», dass sich derselbe nur innerhalb der festgefügtesten tonalen Kadenz, eingeklammert von mächtigen Tonartfundamenten vollzieht.

So lässt Bach im d-moll-Präludium des Wohltemperierten Klaviers I die melodische Bewegung vor endgültigem Schluss in folgenden Akkordfolgen hinwirbeln:

---

[1]) Vgl. Kurth: Romantische Harmonik, S. 322, Anm.

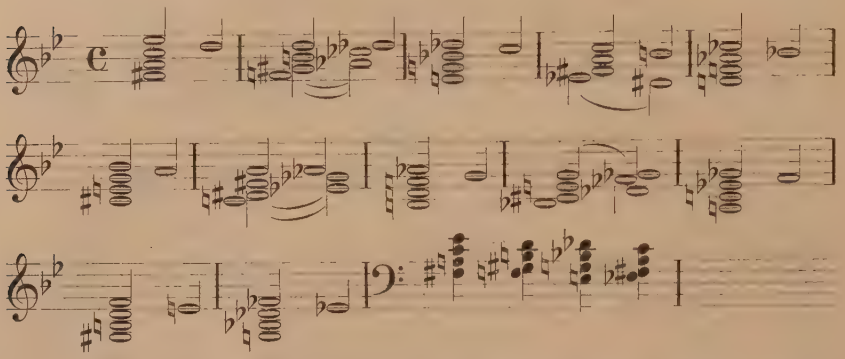
Nr. 55.

Auf dem Höhepunkt der linearen Entwicklung bricht die tonale Fortschreitung ab, und in chromatischer Folge stürzt die melodische Linie zurück, um, im Ausgangsklang wieder angelangt, die normalen Funktionsbeziehungen wieder aufzunehmen. Wie bei einer Kadenz in einem klassischen Instrumentalkonzert, wo der freien Phantasie des Spielers der Abbruch der tonalen Beziehungen nach dem $^{6}_{4}$-Akkord der Tonika erlaubt ist mit der Bedingung, dass er an der harmonisch identischen Stelle wieder einlenkt, schafft hier Bach. Von einem Zerfliessen der Tonalität ist keine Rede, im Gegenteil, nach der momentanen Erschütterung behauptet sie sich nur um so sieghafter [1]).

[1]) Es entspricht durchaus nicht dem Gestaltungswillen Bachs, auch an derartigen Stellen logische Zusammenhänge konstruieren zu wollen. Zu diesem Zwecke ändert Riemann (a. a. O., Bd. II, S. 22) die Bachsche Orthographie und schreibt mit dem Bestreben, die Septimenakkordfolge auf die Grundklänge zurückzuführen:

Auf ungeheure Proportionen übertragen finden sich die gleichen Prinzipe in einem Orgelpräludium g-moll [1]).

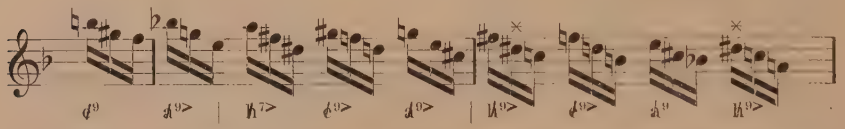
Nr. 56.



Durch eine ganze Dezime gleiten verminderte Septakkorde in ununterbrochener Halbtonfolge abwärts, den Ausgang nehmend vom Septakkord der VII. Stufe und auf dem gleichen Klang wieder in die

---

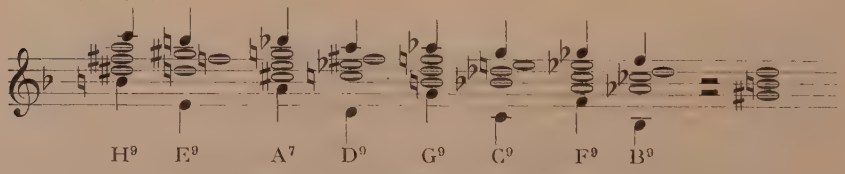
Nr. 55 *a*.



Abgesehen davon, dass mit der Rückführung der Klänge auf die Riemannschen Funktionen [o] S — D — [o] T in der Gestalt $\mathfrak{D}^{9>} - \mathfrak{D}^{9>} - (D^{9>})$ $[\mathfrak{D}]$ die Verbindung der dreiakkordlichen Gruppen unter sich nicht hergestellt ist, deutet Bach mit seiner eigenen Orthographie deutlich genug an, dass eine Verbindung gar nicht gesucht werden soll.

Rein theoretisch ist immerhin interessant, dass sich die Folge von verminderten Septimenakkorden darstellen lässt als Bruchteil einer Kette von Dominantseptimenakkorden, dass somit auch sie sich zurückführen lässt auf Harmoniefortschreitungen, deren ideelle Fundamente sich im Quinten- resp. Quartenzirkel bewegen wie diejenigen der vollständigen Kadenz.

Nr. 55 *b*.



Dass gerade in solchen Fortschreitungen die sogenannten Hauptstufen zurücktreten, wurde im 1. Kapitel zur Genüge gezeigt.

[1]) P. O. III, S. 48.

normale Kadenzierung einlenkend. Der ganze Bereich des Quintenzirkels wird dabei durchmessen — die vielen enharmonischen Umdeutungen sind durch Bogen gekennzeichnet —, und doch steht die ganze Form, das Präludium, in unzweifelhaftem g-moll, da der ganzen Stelle ausgesprochener Durchführungscharakter zukommt. Eine besondere Betonung erhält dieser noch durch das melodische Moment. In freiesten Akkordbrechungen ohne eigentliche thematische Motivik ergiesst sich der Strom der Harmonien, während Anfang und Schluss des Präludiums motivische Bildungen verarbeiten.

Wie immer, wo Bach kühne harmonische Weitungswege geht, steckt er die Grundstufen der Tonart, die Gerüstkadenz, ganz besonders auffallend ab. In elementarster Weise heisst sie hier I — V — I. Durch einen markanten Entwicklungseinschnitt wird im 14. Takte die Dominante hingestellt, so dass sie in klarster Weise mit den Grundstufen des Anfangs und des Schlusses die Tonalität umspannt, ohne im geringsten durch die chromatische Folge der Septimenakkorde ihre gerüstbildende Bedeutung einzubüssen.

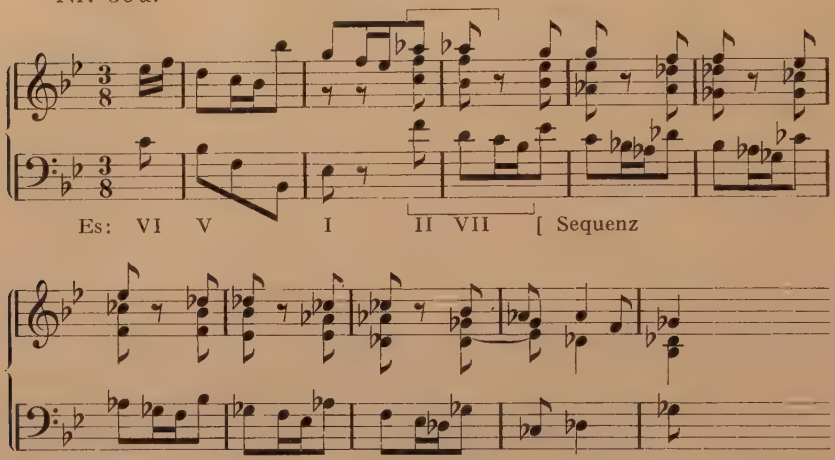
Schon der Aneinanderreihung von verminderten Septakkorden liegt häufig eine melodische Sequenz zugrunde, d. h., ein gewisses melodisches Bruchstück, über einen verminderten Septakkord gespannt, erfährt eine einfache Transponierung in den chromatisch nächststehenden Klang gleicher Intervallstruktur. So war es im erst analysierten Beispiel die einfache Figur im andern Falle waren es die taktfüllenden Arpeggien

die konstant, um einen Halbton tiefer gerückt, zur Bildung der tonalitätsdurchbrechenden Klangfortschreitungen führten.

Diese *mechanische Rückung* bestimmter melodischer Bildungen ohne Rücksicht auf die herrschende Tonalität findet sich noch ausserordentlich selten bei Bach, so häufig auch die *tonale Sequenz* seinen Werken den Stempel aufdrückt. Ja, die Vereinzelung des Auftretens eines solchen harmonischen Vorganges innerhalb des Schaffens von Bach dürfte geradezu ein gewichtiges Fragezeichen für dessen Autorschaft bedeuten.

In einer kleinen Klaviersuite g-moll [1]), die sonst weder besondere harmonische oder anderweitige Kühnheiten in sich birgt, stehen im Fugatoteil der einleitenden französischen Ouvertüre plötzlich folgende Takte. Die in Klammern gefassten Motive werden herausgehoben, zum Kern einer Sequenz gemacht, die, dem abwärtsgleitenden Zuge der Bewegung folgend, immer mehr nach den *b*-Tonarten dunkelt, bis in Ges-Dur halt gemacht wird.

Nr. 56 *a*.



Die Rückmodulation nach Es-Dur geschieht dann auf diatonischem Wege.

Damit sind die wesentlichsten, den Bachschen Harmoniestil kennzeichnenden Weitungswege der modulatorischen Bewegung gewiesen. Es erübrigt, noch zwei besondere Werke einer näheren Untersuchung zu unterziehen, in denen Bach in bewusstester Weise seine Modulationskünste hat spielen lassen.

Die Modulationskreise der Orgelphantasie g-moll und der chromatischen Fantasie.

Eine Zusammenfassung aller ihm zur Verfügung stehenden modulatorischen Möglichkeiten hat Bach selbst in den zwei genannten Werken gegeben; beide stammen nach Spittas Vermutung [2]) aus derselben Zeit. Beide sind ebenso gewaltig in der Grossartigkeit ihrer formalen

[1]) P. XXIII, Supplementband, S. 48.

[2]) Spitta, a. a. O., Bd. II, S. 661.

Anlage als in der Phantastik ihres modulatorischen Reichtums, und ebenso erhaben in der Ausprägung der einfachsten Baugesetze musikalischer Architektur wie in der herrlichen lebendigen Erfüllung dieser Gesetze. In dem absichtlichen Demonstrieren harmonischen Reichtums nehmen die beiden Phantasien eine einzigartige Stellung innerhalb des Bachschen Gesamtkunstwerkes ein[1]). Sie sind, vom harmonischen Standpunkt aus betrachtet, das, was in bezug auf die kontrapunktische Stilrichtung das «Musikalische Opfer» und die «Kunst der Fuge» darstellen: eine jeder erschöpfenden Ausdeutung spottende Offenbarung des Bachschen Könnens.

In einer gewaltigen Durchbrechung aller Schranken stimmen die beiden Phantasien überein. Aber der gemeinsamen Merkmale sind noch weit mehr: «In beiden wird der rezitativische Stil ins Instrumentale übertragen[2])», hier auf die Orgel, dort auf das Klavier; in beiden werden die im rezitativischen Stil gehaltenen Stellen beherrscht durch das Klagemotiv des fallenden Halbtones. Die wichtigste aber und für unsere Untersuchungen bedeutungsvollste Gemeinsamkeit liegt in der übereinstimmenden Art ihres harmonischen Gesamtaufbaues.

Die g-moll- und die d-moll-Phantasie nämlich stellen nur je eine Tonartstufe ausser der Tonika als gerüstbildende fest, und zwar die Dominante, d. h. nur in ihr lassen sie in breitester Ausladung alle entwicklungzeugenden Kräfte zu momentaner Ruhe kommen. Das überraschendste aber ist, dass Bach in beiden Werken unmittelbar nach der Einmündung in die Dominante ein Modulationsspiel beginnt, das, den ganzen Kreis des Quintenzirkels durchmessend, fortschreitet — hier auf andern Wegen und mit andern Mitteln als dort —, bis die harmonische Entwicklung in der Subdominante der Grundtonarten angelangt ist. Ohne diese besonders hervorzuheben, führt der Gang der harmonischen Bewegung mit kleinen Schlussweitungen auf ganz tonale Weise zu Ende, zur Tonika. Der harmonische Aufbauwille und Aufbauplan ist klar: Bach zeigt, dass er auch mit genialster und ausschweifendster Modulatorik den Formen die Tonalität der Gesamtanlage zu wahren weiss, infolge der wohlabgewogenen Einfügung

---

[1]) An ihre Seite wäre höchstens noch das «Kleine harmonische Labyrinth» zu stellen. Da das Werk aber in keiner Weise über die Kühnheiten der behandelten Werke hinausgeht und in seiner allgemeinen musikalischen Bedeutung weit hinter ihnen zurücksteht, kann von einer eingehenden Analyse abgesehen werden.

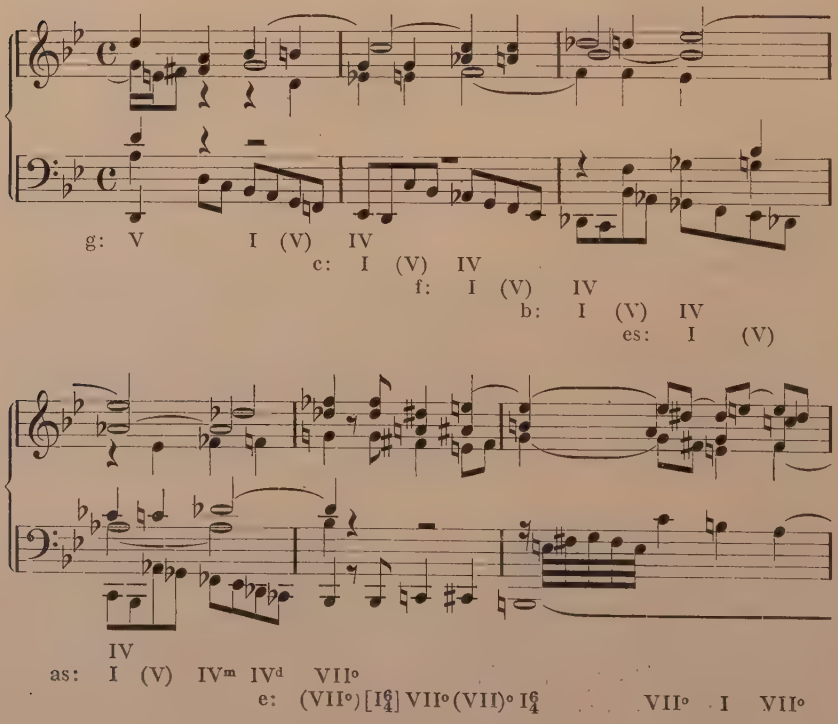
[2]) Schweitzer, a. a. O., S. 315.

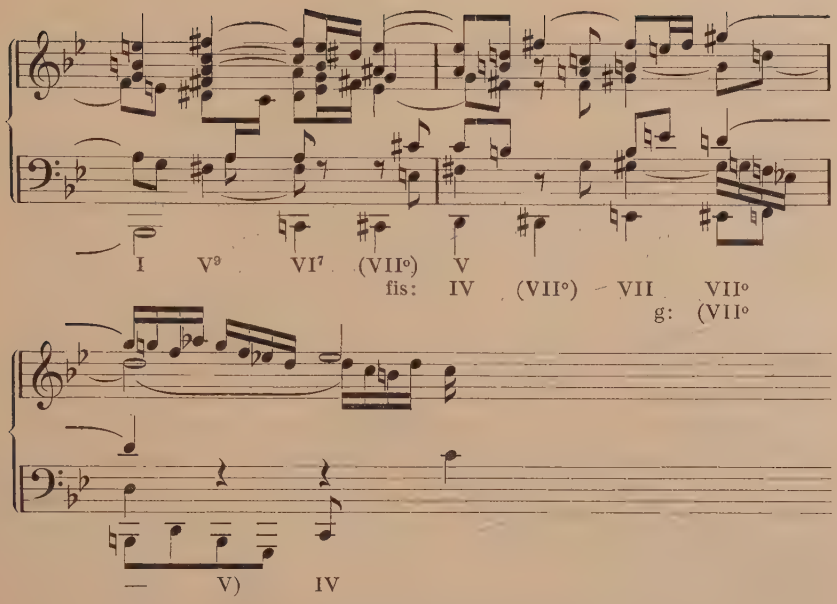
der ausweichenden Stellen in den Totalorganismus, d. h. infolge einer unbedingt richtigen Kräfteverteilung im harmonischen Geschehen.

Es ist nicht zufällig, dass in beiden Werken der Zug der Entwicklung vom Ausgangspunkt zuerst nach den *b*-Tonarten und von diesen über die Kreuztonarten zu ihm zurückführt. (Eine enharmonische Umdeutung ist natürlich an irgendeiner Stelle unumgänglich notwendig.) Wie in der einfachen tonalen vollständigen Kadenz die Bewegung subdominantisch gerichtet ist, weil stets der vorhergehende Klang Dominante zum nächsten ist (vgl. S. 45), so muss auch in aussertonalen harmonischen Ketten die Richtung ♯—♭-Tonarten sozusagen als die rechtläufige angesehen werden, da die Dominantspannung eines Akkordes zufolge der Leittonverhältnisse immer stärker ist als die nach entgegengesetzter Richtung weisende Tendenz der Subdominante.

Der betreffende Modulationskreis der g-moll-Fantasie heisst:

Nr. 57.





Von der durch eine Klausel festgelegten Dominante aus beginnt Bach zunächst eine Kette harmonischer Fortschreitungen, die, auf einem Sequenzprinzip beruhend, schrittweise in die Be-Tonarten einfliessen, ohne den logischen Zusammenhang zu durchbrechen, da fortgesetzt diatonische Umdeutungen die fortleitenden Brücken schlagen. Wundervoll plastisch gleiten die Tonarten ineinander. Verstärkt wird dieser Verschmelzungsvorgang durch die Melodik (man beachte die unentwegt diatonisch abwärtsschreitende Basslinie und die chromatischen, auch ohne irgendwelche Sprünge entgegenstrebenden Oberstimmen). Bis zur äussersten Grenze der Eindunkelung, bis nach as-moll führt die Sequenz. Eine enharmonische Umdeutung muss kommen, wenn Bach nicht auf dem gleichen Wege zur Ausgangstonart zurückkehren will. Statt die Sequenz fortzusetzen, d. h. statt zu Anfang des fünften Taktes in den 6-Akkord von Ges-Dur einzumünden, macht Bach einen plötzlichen Halt auf dem verminderten Septimenakkord von as-moll (g-b-des-fes). Mit breiter Akkordwirkung schlägt er ihn ein zweites Mal an nach einer die Erwartung eines Ereignisses weckenden Pause. Schon ist der Klang mit enharmonischer Umdeutung als ais-cis-e-g zu denken, aber Bach löst ihn noch nicht entsprechend auf, sondern bringt vorerst in bekannter freier Folge den verminderten Septimenakkord der zu erwartenden Tonart selbst (dis-fis-a-c). Ein drittes Mal schlägt er den nun auch entsprechend geschriebenen Um-

deutungsakkord an und lässt ihn sich auflösen in den $\frac{6}{4}$-Akkord von e-moll. Bach kürzt also die Entwicklung durch den Quintenzirkel ab. Weit entfernt davon, mechanisch zu sequenzieren, setzt er in kühnem Sprung von as-moll nach e-moll. Diese letztere Tonart wird nun als Vertretung der Kreuztonarten überhaupt festgehalten. Drei Takte lang geht die harmonische Bewegung in ihr, aber charakteristischerweise lässt Bach nirgends die Tonika in der Grundlage auftreten. Die $\frac{6}{4}$-Spannung löst sich wohl in mächtiger Wirkung in die Dominante H-Dur auf (im 2. Viertel des 7. Taktes), aber die Grundstufe setzt sich darauf nicht durch, sondern an ihre Stelle tritt mit trugschlussartiger Unterterzung die sechste, so dass jeder kadenzartige Fundamentschritt gemieden wird.

Durch die vielen Dominanten und Wechseldominanten wird der Kreuztoncharakter der e-moll-Takte scharf hervorgehoben. Die strenge Logik erfordert wohl, im 8. Takte einen Umweg über fis-moll zu machen, um zur zweiten rückführenden Umdeutungsstelle zu gelangen. Auf dem letzten Viertel von Takt 8 schliesst Bach die grandiosen Ausweichungen. Der verminderte Septimenakkord eis-gis-h-d erfährt die Umdeutung zum Akkord h-d-f-as. In überaus kühner Fortschreitung biegt Bach die beiden gis des 1. Soprans und des Tenors nach g zurück. Ganz eigentümlich ist die sorgfältige Doppelschreibweise von eis und f im Bass. Ob es der logischen Klarheit zuliebe geschah oder um nicht die enharmonisch identischen Formen eis und f in verschiedenen Stimmen miteinander zu bringen, bleibe unentschieden. Mit dem Akkord h-d-f-as, dem im neunten Takte noch das g des Basses beitritt, hat Bach die Dominante der Subdominante der Haupttonart g-moll erreicht. Der Ausweichungskreis ist geschlossen, das Ende der Phantasie bewegt sich mit Trugschluss und Subdominantwendungen in den Grenzen der im vorigen Kapitel umschriebenen Tonartkreise.

Wie schon angedeutet, stimmt die entsprechende Stelle der chromatischen Phantasie in ihrer Grundtendenz, *Durchmessung des Quintenzirkels*, mit der oben besprochenen überein. Aber vollständig verschieden sind Wege und Fortschreitungsprinzipe.

Als *chromatische Phantasie* ist sie von Bach selbst bezeichnet worden, und in ihrem Namen liegt der Schlüssel zum Verständnis des Modulationsganges. Nicht der allgemeinen harmonisch bewegten Struktur oder den häufigen chromatischen Motivbildungen zufolge ist sie zu ihrer Bezeichnung gekommen, sondern gerade auf den bestimmten, nach angeführter Weise im organischen Zusammenhang verankerten Modulationskreis bezieht sich die Benennung. In doppelter Hinsicht rechtfertigt er sie. Bach gibt nicht nur in ihm alle

durch diatonische oder enharmonische Umdeutung miteinander verknüpfbaren Fortschreitungen auf — ein chromatisches Rückungsprinzip tritt an deren Stelle —, sondern dazu umspannt noch eine bedeutungsvolle chromatisch fallende Basslinie (nicht Fundamentslinie) die 15 breiten Takte der Ausweichung. Gleichwie in der g-moll-Phantasie keine Spur eines pedantischen Innehaltens eines bestimmten Modulationsprinzipes zu entdecken war, so entgeht Bach auch in der chromatischen Phantasie allem starren Formalismus. Gewiss, die Absteckungspunkte bilden unter sich eine mechanisch rückende Kette Aber Bach hat durch Einschaltung besonderer Weitungen der leitenden Harmonien alles Unlebendige wegzubannen gewusst.

Die dem Plane zugrunde liegende harmonische Kette stellt sich, aus dem unmittelbaren Zusammenhang aller rezitativischen Figuration losgerissen, folgendermassen dar[1]):

Nr. 58.

Mit einer in Bachs Werk überhaupt einzig dastehenden chromatischen Rückung gelangt er vom A-Dur-Akkord unvermittelt in den Septakkord auf As. Von hier aus lassen sich die Hauptdreiklänge als eine dreimalige, je um einen Ganzton tiefer gerückte Sequenzierung betrachten. In Wirklichkeit aber kommt das Prinzip chromatischer Rückung nur zwischen jedem zweiten Akkord eines ersten und dem ersten eines zweiten Klangpaares ungetrübt zur Anwendung (also zwischen F^7 und Ges^7 und zwischen Es^7 — E^7). Zwischen den Klängen der einzelnen Akkordpaare zeigen die verbindenden rezitativischen Bildungen einen viel deutlicheren Tonartszusammenhang, wobei verminderte Septakkorde eine Hauptrolle spielen.

---

[1]) Der Analyse wurde die Lesart der Variante I (P. X, Anhang, S. 49) zugrunde gelegt, die gerade zu Beginn der Modulationsreihe erheblich von der verbreiteteren Fassung abweicht. Auf sie beziehen sich auch die unten vermerkten Taktnachweise.

Schon Spitta bemerkt (a. a. O., Bd. II, S. 842), dass ihre Lesart «innerlich berechtigter» erscheint als die der andern. Diese innere Berechtigung zeigt sich in der logischeren Verknüpfung des Rückungsklanges As 7 mit seiner Weiterführung.

Während sich zu Anfang der Ausweichung die im Schema 58 dargestellten Hauptklänge ziemlich rasch folgen (nur der A^7 und F^7 verbindende verminderte Septakkord a-c-es-ges breitet sich über drei Takte aus) [1]), weitet Bach von der Rückkehr nach D^7 das als zweitletzten Hauptklang berührte Ces-Dur dadurch aus, dass er nach Einschiebung der dominantischen VII. und V. Stufe [2]) (auf Cis-Dur bezogen) eine Mollschattierung [3]) eintreten lässt. Erst von dieser aus erreicht er D^7, d. h. die Dominante der Subdominante der Haupttonart. Wie in der g-moll-Phantasie bricht er auf dieser Funktion die Kette der Ausweichung ab und lenkt in den Bereich der Haupttonart zurück. Diese wird in keiner Weise mehr in Frage gestellt bis zum Schluss. Auch nicht durch eine Reihe von verminderten Septakkorden, da diese durch einen mächtigen Orgelpunkt, über dem sie gebildet sind, in die Haupttonart d-moll gebannt bleiben.

Das Durchmessen des Quintenzirkels ist wieder auf freieste Weise geschehen. Die Genialität der Durchführung eines an sich sehr formalistischen Gedankens tritt in ein besonderes Licht, wenn man der Bachschen Kunst das auf demselben Prinzip beruhende Erzeugnis eines andern entgegenstellt.

In einer d-moll-Fuge von Bach [4]) findet sich kurz vor dem Schluss eine Quintenzirkelmodulation von fremder Hand eingeschoben. Ganz unorganisch, mit dem Gesamtzusammenhang gar nicht verknüpft oder in ihm begründet, entwickelt sich in leerem Passagenwerk eine ununterbrochene, nie variierte Folge von Akkordarpeggien nach der Formel:

VII° d-moll, (VII) a-moll, (VII) e-moll usw.

bis zur Rückkehr in den Ausgangsklang d : VII°. Mag der Erscheinung künstlerisch kein Wert zukommen, so beweist sie doch, dass das Problem der Quintenzirkelmodulation in der Zeit lag.

Von der leitereigenen Ausgangskadenz bis zur Einbeziehung eines den ganzen Tonartbereich des Dur-Moll-Systems durchmessenden Modulationskreises innerhalb der alle Weitungen umspannenden tonalen Gerüstkadenz sind die typischen Erscheinungen herausgefasst worden. Die verschiedensten Formen des Bachschen Schaffens — mit Ausschluss aller von altkirchlichen Melodien bestimmten — sind berücksichtigt worden. Dabei hat sich das Bild eines in seiner Zweckmässigkeit und logischen Einfachheit nur mit Naturevolutionen vergleich-

[1]) Takte 51—53.
[2]) Takte 60—61 (1. Hälfte).
[3]) Takt 61, 3. Viertel.
[4]) P. XV, S. 8.

baren Organismus ergeben. Konzentrisch wie die Kreise des ins Wasser gefallenen Steines stehen alle Dehnungen der harmonischen Anlage zum Kern, zur Tonalität. Je nach den Strömungen der flutenden Phantasie aber gestalten sie sich bald mehr zum Kreise, bald mehr zu elliptischen Bildungen; und wie sich das Naturspiel immer nach seinen immanenten unveränderlichen Gesetzen vollzieht, mögen auch die Erscheinungsformen immer andere Gestalten annehmen, also äussert sich auch die Harmonik Bachs immer anders in jedem Werke, aber die zum Aufbau treibenden Kräfte bleiben dieselben.

Viertes Kapitel.

Dissonanz, Alteration und Chromatik.

Unbekümmert um die Gestalt des Baumaterials, der Klangformen, ist die Untersuchung der Aufbaugesetze geführt worden. Die Akkorde wurden nur ihrem Funktionswerte nach als Träger der modulatorischen Bewegung betrachtet. Aber wie das Suchen und Finden des tonalen Gleichgewichts als ein Kräftespiel von Spannungen und Gegenspannungen um deren endlichen Ausgleich aufgefasst werden konnte, also lassen sich auch, auf diesen Gesichtspunkt bezogen, die Dissonanzerscheinungen in den Zusammenhang der rein tonalen Betrachtungsweise einordnen. Wegweisend schreibt Kurth[1]):

> «Fasst man alles musikalische Geschehen als ein Kräftespiel auf, für welches durch die den Ton- und Melodievorstellungen verknüpften Empfindungen aus der Vorstellungswelt der äusseren Bewegung, der Mechanik, die Elemente gegeben sind, und bezeichnet man zunächst ganz allgemein die Dissonanzen als Verdichtungen dieses Kräftespiels zu erhöhten Spannungszuständen, so ist der Boden für die Ergänzung oder richtiger Verquickung mit der rein tonalen Betrachtungsweise gegeben.»

Der Grundcharakter der Bachschen Musik, ihr unaufhaltsam fliessendes Geschehen, wird in hervorragendem Masse durch die Behandlung der Dissonanz, durch den Reichtum ihrer Anwendung bestimmt. Die an sich schon enorme Spannkraft der harmonischen kadenzierenden Fortschreitungen erfährt durch die innigere Verkettung der Klänge infolge ihrer eine Dissonanzauflösung fordernden Stellung eine gewaltige Steigerung. Bach hat den Spannungsgehalt der Akkorddissonanz in seiner vollsten Intensität erfasst, und er hat

[1]) Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, S. 106.

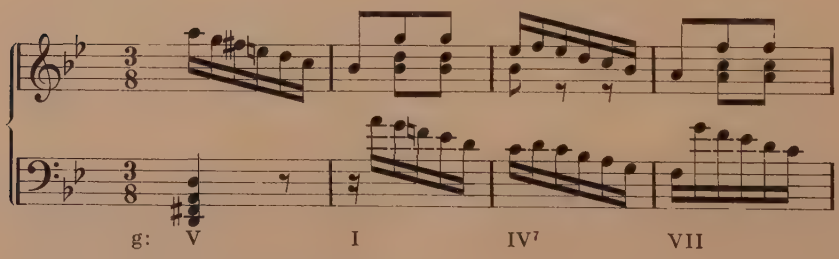
die Fesseln der Theorie, die die Dissonanzerscheinung ängstlich als Ausnahme vor der freien Entfaltung zu bewahren suchten, durchbrochen und die Dissonanz selbst geradezu als Regel hingestellt. Genau wie die konsonierenden Dreiklänge benutzt Bach die Septakkorde aller Stufen in Dur und Moll als ebenbürtiges Baumaterial, ja, wenn es seinen künstlerischen Intentionen entspricht, lässt er sie das Übergewicht gewinnen.

Am deutlichsten zeigt sich die Behandlung der Akkorddissonanzen in den Sequenzschritten einer vollständigen Kadenz. Dürfte die letztere in reiner Konsonanzform verhältnismässig selten zu finden sein (Beispiele s. Nr. 2), so sind dagegen die Kadenzen in Sept- und Nonenakkorden in grösster Zahl vorhanden, und in bezug auf deren spezielle Anwendung durch Bach schreibt August Halm [1]):

> « In der freien und ausgedehntesten Anwendung dieses Prinzips der Bewegungsnotwendigkeit, in der Verabschiedung des konsonanten Stils, welcher eben Dreiklänge aneinanderreiht, in der Befreiung der Dissonanz, welche vorher ein ängstliches und gebundenes Dasein geführt hatte und, durch eine Menge von Regeln beschwert, sich nur ausnahmsweise auf ihrem rechtmässigen Boden hat ergehen dürfen; in der Behandlung der Dissonanz als Regel hat Bach einen Schritt zur modernen Empfindungsweise getan, dessen Grösse wir heute nur dann ermessen können, wenn wir bedenken, dass seine Werke bis zu Mendelssohns Grosstat ihrer Wiedererweckung in unfruchtbarem Schlafe ruhen mussten, und wenn wir eine genaue Kenntnis der Vor-Bachschen Musik haben. »

Zwei verschiedene technische Darstellungsarten der Akkorddissonanz zeigen die folgenden Sequenzen aus dem Präludium der englischen Suite in g-moll [2]).

Nr. 59.



[1]) A. Halm: Harmonielehre, S. 70.

[2]) P. VI, S. 40.

In dem ersten die Tonart umschreibenden Kadenzkreis lässt Bach die entsprechenden Septimen der IV., III. und II. Stufe vorbereitet erklingen, aber die Auflösung erfolgt in freiester Weise in Verbindung mit der motivischen Figuration durch eine andere Stimme. Noch relativ einfach ist hier eine Akkordbehandlung angedeutet, die von Bach selbst in kühneren und kühnsten Weisen angewendet wird. Die Dissonanz bleibt in der Schwebe, während andere oder die dissonanzbehaftete Stimme selbst weite Figurationen ausführen. Auch darin zeigt sich die Befreiung der Dissonanz von der Gebundenheit an die strengen Fortführungsregeln der Alten.

Viel einfacher und den allgemein gültigen Regeln gehorchend ist die Dissonanzauflösung im zweiten Kreis des angeführten Beispieles. Wiederum sind es die IV., III. und II. Stufe, die mit Septimen bedacht werden; aber viel glatter ist die durch Bindung sich vollziehende Einführung und die durch Abwärtsleitung in derselben Stimme geschehende Auslösung. Die Wirkung ist auch demnach verschieden. Im ersten Falle erhält die an sich schon auffallendere Dissonanzbetonung eine Verstärkung durch ein thematisch- und rhythmisch bedingtes Hervorheben des Dissonanzeintrittes.

Die Dissonanz als Regel: gewiss hat der Satz seine Berechtigung, solange eine historisch eingestellte Betrachtungsweise Grund seiner Formulierung ist. Nicht aber, wenn er auf das Kunstwerk Bachs in seiner Absolutheit angewendet werden soll. Bach kennt in seinem Schaffen wohl richtunggebende Normen, aber keine Regeln. Jede harmonische Erscheinung, auch solche, die in rein technischen Vorgängen ihren Ausdruck finden, dient der Idee des jeweiligen Werkes. Und in bezug auf die innere Symbolkraft kommt beiden, der Konsonanz und der Dissonanz, gleiche Berechtigung zu. Wie Bach dissonanzbestimmte herrlichste Gebilde zu zaubern imstande ist, so kann er der Dissonanz auch völlig entraten. Die unvergleichliche Alt-Arie der Solo-Kantate «Schlage doch, gewünschte Stunde [1])» ist harmonisch nur aus konsonanten Dreiklängen gebaut und in ihrer Art ebenso gewaltig wie etwa die dissonanzbeschwerte dreistimmige f-moll-Symphonie.

Was in bezug auf die einstimmige Thematik von Pirro [2]) formuliert worden ist, dass Bach in konsonanten Gebilden den Gefühlen der Freude, der Ruhe, des Glaubens, des Friedens etc. Ausdruck verleiht, während zu all deren Gegenteil die Dissonanz Hauptsymbol wird, das lässt sich naturgemäss auch auf die Harmonik als Ganzes übertragen. Zeugnis dafür mögen sein, um nur diese zu nennen, die Eckchöre des Magnificat [3]) über die Texte: magnificat anima mea dominum, und: Sicut erat in principio et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Nicht nur in der thematischen Verarbeitung der Freudenmotive [4]), sondern ebensosehr in der Konsonanz der Dreiklangsstruktur der Sätze spiegeln sich die Freude und die Glaubensseligkeit des Cánticus beatae Mariae virginis.

So wenig wie sich über den Gebrauch der Dissonanz Regeln aufstellen lassen, so wenig lassen sich Dissonanzerscheinungen innerhalb des Gesamtaufbaues an charakteristischen Stellen einordnen.

Nur eine einzige, aber sehr bezeichnende Ausnahme findet sich in gewissen Bachschen Formen. Sie bestätigt die oben angeführte These von der Dissonanz als Spannungsverdichtung der harmonischen Kräfte.

In Formen, deren metrischer Aufbau nicht an eine bestimmte Periodizität gebunden sein darf (Tanzformen fallen also ausser Betracht), sondern deren metrische und harmonische Entfaltung in

---

[1]) B. G. XII. Jahrg., Bd. 2.
Der Erlösungscharakter dieser Arie bedingt Tonart und Konsonanzcharakter.

[2]) «L'esthétique de Bach».

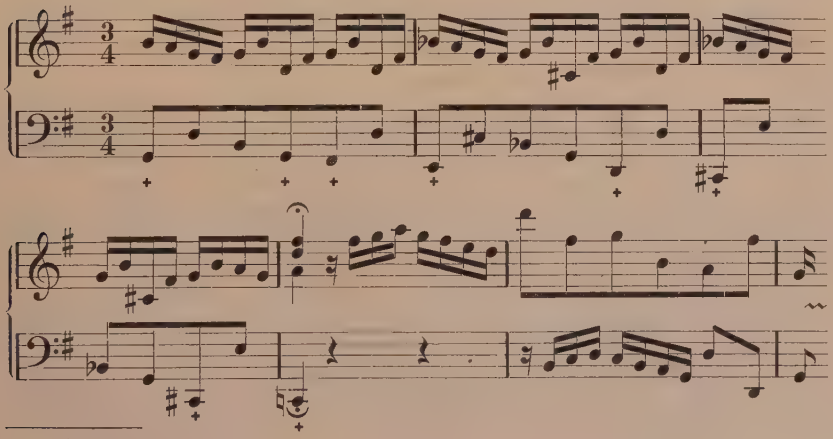
[3]) B. G. XI. Jahrg., Bd. 1, S. 3 und 62.

[4]) Schweitzer, J. S. Bach, S. 51.

freiem Ausschwingen das Ende erreichen kann, pflegt Bach sehr häufig irgendwo gegen den Schluss hin die Entwicklungswellen zu verdichten und in einem bestimmten Punkt in einen Akkord zusammenzuballen, der äusserlich mit einer Fermate gekennzeichnet erscheint. Aber nicht zur Ruhe soll das harmonische Geschehen gelangen, sondern nur zu einem letzten Haltepunkt, von dem aus ein letzter, gewöhnlich ununterbrochener Entwicklungszug zu Ende führen kann. Charakteristischerweise zeigt der betreffende Klang immer dissonante Form, und zwar bringt er mit Vorliebe einen Septakkord mit der Septime im Bass (Sekundakkord). In gewissem Sinne kommt der Spannungsfermate die gleiche organische Funktion zu wie den unter den Ausweichungen behandelten Schlussweitungen. Aber nicht im Wegwenden von der herrschenden Tonika liegt ihre Bedeutung, sondern im Gegenteil in einer Rückführung der Tonalität, da der dabei verwendete Akkord immer dominantischen Charakter zu tragen pflegt. Was ihn zu einem Spannungsakkord macht, ist ausser der Tatsache, dass er häufig als Höhepunkt einer ausgleichverlangenden Steigerung erscheint, seine dissonanzbestimmte Form. Der Dominantseptakkord, der verminderte Septakkord der VII. Stufe oder die letztere selbst, dann die entsprechenden wechseldominantischen Klänge (V^7) V und (VII^o) V behaupten sich an den betreffenden Punkten. Die tonalitätszusammenfassende Erscheinung findet immer sogleich ihre Auswirkung, indem unmittelbar vom Fermatenakkord aus in knappster Grundkadenzierung die Haupttonart eindeutig wieder erscheint.

Als ganz typische Weise kann für das Vorkommen die Stelle aus dem Schluss des Préambule der Partita in G-Dur [1]) herangezogen werden.

Nr. 60.



[1]) P. IX, S. 24.

Die an sich harmonisch unauffälligen Takte erhalten bei der Betrachtung des Gesamtzusammenhanges einschneidende Wichtigkeit. Nach einer mächtigen Mollschattierung (der eingeschobene verminderte Septakkord cis-e-g-b als (VII°) V ist nur noch eine letzte Rückdeutung davon) konzentriert sich die ganze Entwicklung in den einen Klang, der alle Strahlen der harmonischen Kräfte in sich auffängt, zusammenfasst und in fester Tonalitätsverdichtung weitergibt. Ein Sammelpunkt und Transformator der tonalen Entfaltungsspannungen ist der Fermatenakkord.

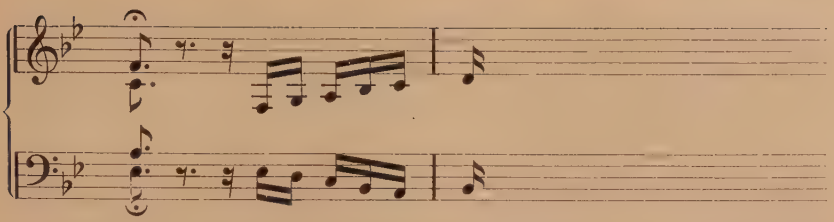
Ausserordentlich interessant ist die Einführung der Dominantsepte c. Bach erreicht sie nämlich als Endpunkt einer melodischen Linie, die von einer Scheinstimme gebildet wird [1]). Als solcher potenziert sich ihr Spannungsgehalt, und da Bach zudem noch den Leitton fis in die oberste Stimme legt, umfasst der Akkord nicht nur klanglich, sondern auch in seinen Ausspannungen die Grundtonart.

Auch durch andere melodische Einführungsarten lässt Bach die Dissonanz des Fermatenakkords erscheinen. Namentlich liebt er es, die Dominantseptime als Endpunkt eines Orgelpunktes der tiefsten Stimme darzustellen. Es ist klar, dass auch in diesem Falle die so vorbereitete Dissonanz besonders auffallend ins Bewusstsein treten kann, namentlich dann, wenn zu Anfang des Orgelpunktes der spätere Dissonanzton als Konsonanz eingeführt wird.

Das B-Dur-Präludium des Wohltemperierten Klaviers II gelangt in seiner harmonischen Entwicklung gegen das Ende des zweiten Teiles zu folgenden Takten:

Nr. 61.

[1]) Als Scheinstimmen bezeichnet Kurth in seinem «linearen Kontrapunkt» Töne einer realen einstimmigen Linie, die unter sich einen besondern melodischen Zusammenhang bilden.



Wieder ist es die Einordnung der Einzelerscheinung in den Gesamtorganismus, die die Stelle zu besonderer struktureller Bedeutung kommen lässt.

Es entspricht durchaus dem Gleichgewichtsbedürfnis Bachs, wenn er nach besonderen subdominantischen Weitungen als zur Tonalität zurückweisenden Klang nicht den Dominantakkord, sondern die Wechseldominante unter der Fermate bringt. Einen prachtvollen Beleg für diese Erscheinung bilden die Takte des unter anderem Gesichtspunkte angeführten [1]) Präludiums in Es-Dur für Klavier. In wunderbar plastischer Weise gleicht die Dominantspannung der Wechseldominante des Fermatenakkords die mächtige vorausgehende Subdominantbetonung aus, so dass nach eintaktiger Kadenzierung die Tonika wieder triumphieren kann. Und wieder kommt in der typischen Sekundlage des Septimenakkordes (Septime im Bass, Leittonterz im Sopran) die besondere Spannungsintensität des dissonanten Klanges zum Ausdruck.

Nicht wie im Dominantseptimenakkord die Septe, sondern der Grundton (Leitton) ist im verminderten Septimenakkord der am bestimmtesten weiterleitende Ton. Und es wirft ein scharfes Licht auf die Dissonanzempfindlichkeit Bachs, dass er hier mit Vorliebe die Verhältnisse umkehrt, den Grundton in den Bass setzt und die infolge des gleichmässigen Intervallaufbaues viel weniger intensive Septime in die höchste Stimme nimmt.

Nr. 62.

Wohltemperiertes Klavier I, Präludium b-moll.

[1]) P. XVII. S. 2 (vgl. Nr. 45, S. 61).

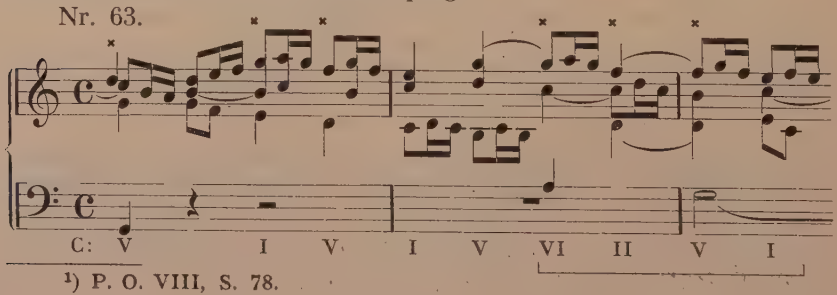
Eindringlicher als sonst irgendwo stellt sich hier der dissonante Fermatenakkord als eine Verdichtung des Kräftespiels dar, aber auch die schon bemerkte Eigentümlichkeit, dass sich in ihm eine Transformation der Spannungen abspielen kann, wird an diesem Beispiel erlebt. Nach der ganz ungeheuren Zuspitzung aller Energien, die in den Akkord drängen, führt die Entwicklung, von der erdrückenden Wucht befreit, schnell und ohne weitere harmonische oder lineare Zusammenballungen zu Ende.

Die Dissonanz der Stimmbelebungsmittel.

Wenn schon der Reichtum der Bachschen Akkorddissonanzen gross ist, so bildet doch die eigentliche Bachsche Dissonanz, auch aus historischen Gründen, der *Vorhalt*. Eine Zusammenfassung aller technischen Möglichkeiten gehört in das Gebiet einer Harmonielehre. Man schlage eine Seite eines Bachschen Chorales auf, und man wird bald gewahr, dass im Vorhalt geradezu ein äusserliches harmonisches Kennzeichen des Bachschen Stils zu erkennen ist. Aber auch in seinen inneren Bedingungen entspricht er ganz dem Wesen des Bachschen Geistes, und eine Reihe herrlichster Stellen der Bachliteratur verdankt ihren grössten Reiz dieser dissonanzbildenden Erscheinung.

Die Orgel, als das Instrument, das die Bindung des Tones am vollkommensten darstellt, ja, bei dem dieser Vorgang wesentlichstes Ausdrucksmittel ist, mag Bach bis zu den letzten Anwendungsmöglichkeiten geführt haben. In den Orgelwerken finden sich Formen, deren Ausdruckswillen sich am entscheidendsten in Vorhaltswirkungen manifestiert. Die harmonisch ganz ausserordentlich primitiv gebaute Fantasia in C-Dur [1]) verdankt ihren Zauber zum grössten Teil dem aus den Vorhaltswirkungen geschöpften Dissonanzreichtum. Fast ununterbrochen reihen sich die durch Bindung entstandenen akkordfremden Töne aneinander, lösen sich oft erst aus, wenn schon wieder neue da sind, und geben so dem ganzen Werke, natürlich in engstem Zusammenhang mit den melodischen Kräften, sein eigentümliches, unaufhaltsam dahinfliessendes Gepräge.

Nr. 63.

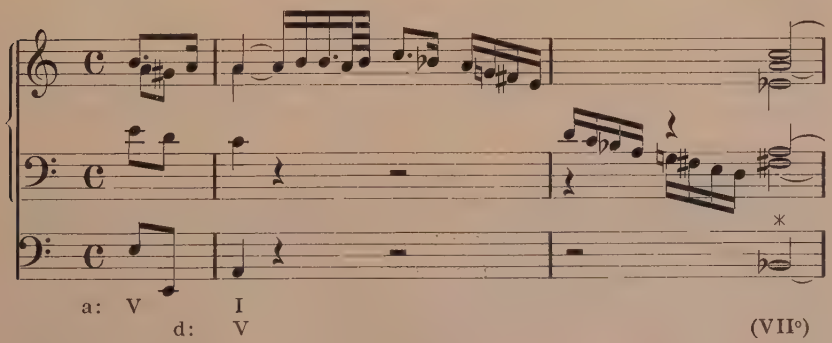


[1]) P. O. VIII, S. 78.

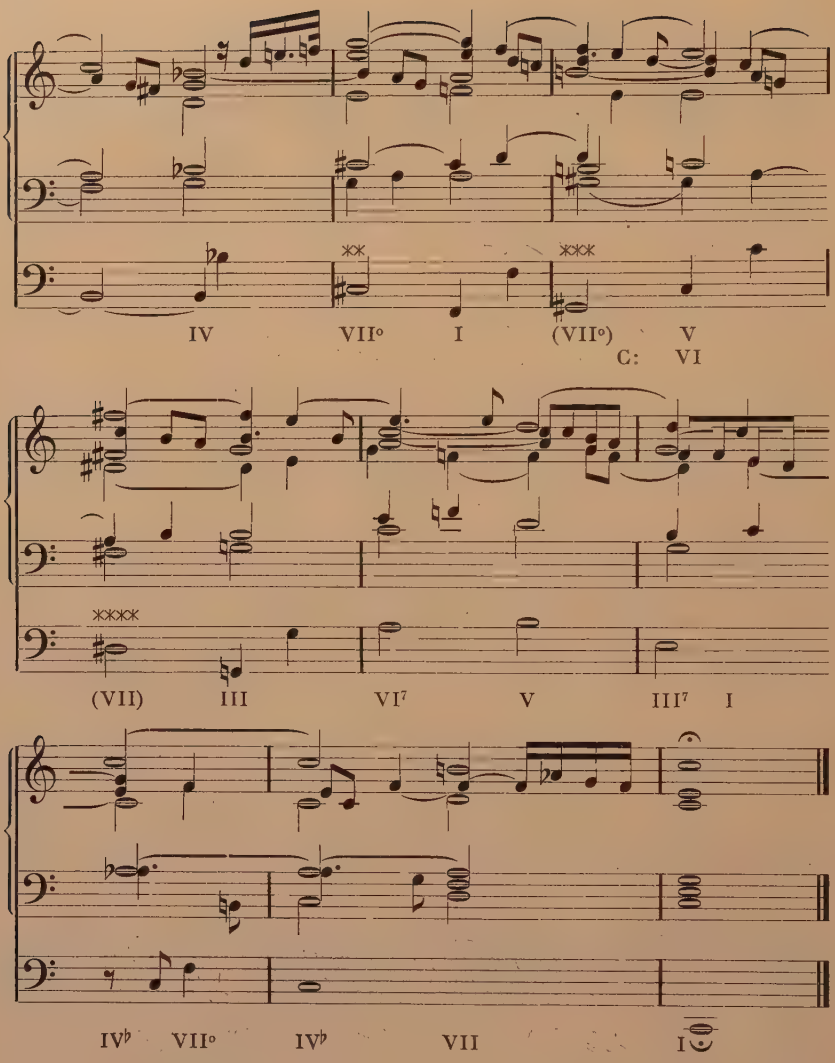
Klar ersichtlich ist auch aus den angeführten Takten, dass Vorhalts- und Akkorddissonanz oft ineinander übergehen. Die kadenzierende Stelle Takt 2—3 (durch eine Klammer ⌊——⌋ gekennzeichnet) bewegt sich durchwegs in Septimenakkorden VI^7 II^7 V^7 I, und es ist bezeichnend für die Unabgrenzbarkeit der Begriffe Bewegungs- (Vorhalts-) und Akkorddissonanz, dass in dem unmittelbaren Zusammenhang auch die Dominantsept f (1. Viertel des 3. Taktes) den Charakter einer Vorhaltsdissonanz annimmt.

Schon einfachste Vorhaltsbildungen können das klare Bild harmonischer Kadenzierungen trüben. In einigen modulierenden Überleitungstakten aus der Toccata et Fuga in C-Dur[1]) verstärkt Bach mit Hilfe von Vorhalten die Unfestigkeit einer an sich schon in starken tonalen Schwankungen sich befindenden Stelle. Bis zu den Grenzen der Durchsetzungsmöglichkeit der Grundklänge durch Bindungen einfacher, doppelter, ja dreifacher Art führt Bach das Bestreben, eine harmonische Überleitung durch absichtliche Wirrnis die Tonika um so sicherer finden zu lassen.

Nr. 64.



[1]) P. O. III, S. 78.



Der verwirrenden Harmoniefolge liegt ein einfaches sequenzartiges Kettungsprinzip zugrunde. Im Quintenzirkel nach Richtung der Kreuztonarten bringt Bach zu vier aufeinanderfolgenden Klängen die entsprechenden vorgeschobenen verminderten Dominantseptakkorde. Wohl lassen sich alle Harmonien mühelos in der angedeuteten Art tonal miteinander verbinden. Aber nicht dies ist der genetische Vorgang, sondern als solcher ist die harmonische Sequenz anzusehen: (VII°) g-moll [*], (VII°) d-moll [**], (VII°) a-moll [***], (VII°) e-moll

[****]. Um von a-moll nach C-Dur zu modulieren — dies ist die funktionelle Aufgabe der Takte im Gesamtzusammenhang —, spannt also Bach gleichmässig nach Kreuz- und B-Tonarten, und die letzte Andeutung dieser organischen Modulationsart gibt die Mollsubdominantbetonung der beiden letzten Takte.

Wie ein geheimnisvoller Schleier verdunkeln die kühnen, zu Nonenakkorden mit übermässiger Quint führenden dreifachen Vorhaltsbildungen den Gang der harmonischen Fortschreitung und verbergen das Ziel der ohnehin zunächst unklaren Modulation noch besonders.

Der Vorhalt ist kein rein harmonischer Vorgang. Vielmehr wird bei seinem Auftreten die kadenzbildende Akkordfolge von einem melodischen Element durchsetzt. Darin liegt der Grund, dass sowohl Schweitzer als Pirro in ihren Darstellungen der symbolischen und bildlichen Sprache der Bachschen Musik bei gewissen Urmotiven nur das melodische Moment betonen können, während die in Frage stehenden Gebilde in höchstem Masse abhängen von einer besonderen Einfügung in das harmonische Gewebe.

Besonders auffallend liegen die Verhältnisse bei Bachs Schmerzmotiven oder bei seinen bildlichen Darstellungen des Seufzens. Wohl ist die melodische Bewegung schon allein imstande, durch die folgenden Zeichnungen einem gepressten Seufzer Ausdruck zu leihen. In der Kantate «Herr, wie du willst [1])» lässt Bach nämlich die Violine bei den Worten: «Herr, so du willst, so presst ihr Todesschmerzen die Seufzer aus dem Herzen» spielen [2]):

Nr. 65.

Die volle Auswirkung ihres Symbolgehaltes gewinnen die melodischen Linien aber erst, wenn durch die Harmonik die latenten Dissonanzspannungen ausgelöst werden. Viermal nacheinander ist das Motiv der um einen Ganz- oder Halbton fallenden Bewegung so gesetzt, dass der höhere Ton als Vorhaltsbildung zum tieferen zu stehen kommt.

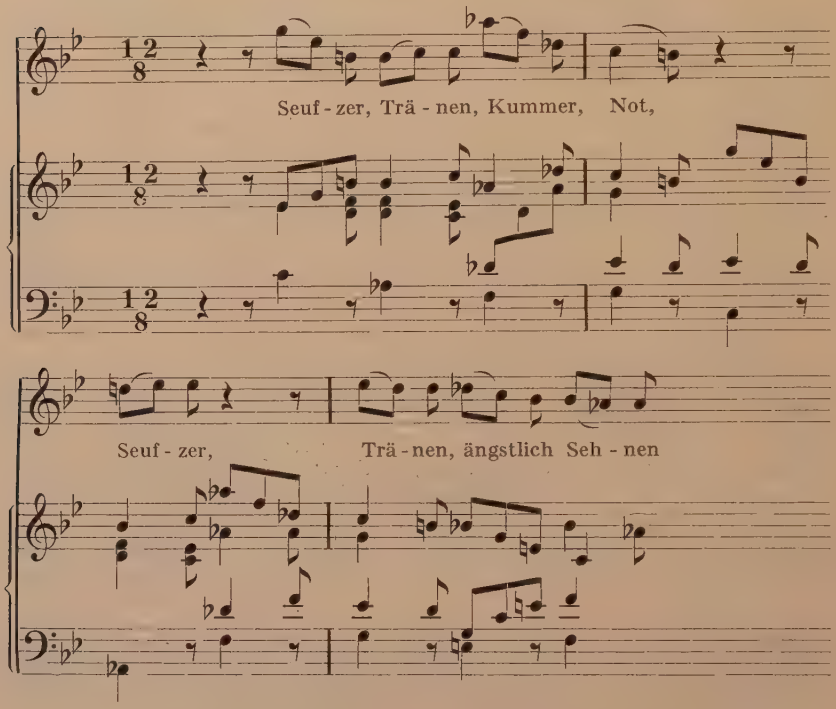
---

[1]) B. G. XVIII, S. 87.

[2]) Vgl. Schweitzer, a. a. O., S. 574.

Jedes Vorkommen dieses elementarsten Seufzer- und Schmerzmotives bestätigt das am Einzelfall Wahrgenommene. Ein klassisches Beispiel, das die Motivbildung auch in der Umkehrung zeigt, ist die Vertonung der berühmten Arie: «Seufzer, Tränen, Kummer, Not» aus der Kantate: «Ich hatte viel Bekümmernis [1]).»

Nr. 66.



Wieder setzt die Harmonisierung die Seufzertöne in das Verhältnis von Dissonanz und Auflösung, ohne das die Wirkung der rein melodischen Bildung gar nicht vollständig sein könnte. Es ist denn auch kein Zufall, dass das Motiv in einstimmigen Bachschen Linienentfaltungen selten anzutreffen ist. Dabei ist nicht nur an die Solosonaten für Violine oder Cello gedacht, sondern auch an die vielen Stellen, in denen Bach die melodische Entwicklung sich in Einstimmigkeit auflösen lässt, sei es z. B. in Zwischenspielverdünnungen von Fugen oder in Bildungen rezitativischen Charakters [2]). Wie unscheinbar die Tatsache ist, sie zeigt doch, dass mit der Erklärung der Bachschen

[1]) B. G. III, Nr. 21.
[2]) Vgl. Schweitzer, a. a. O., S. 496—518.

Motivbildungen vom rein melodischen Standpunkte aus unter Umständen erst eine Komponente ihrer Ausdruckskraft aufgedeckt ist, die zur restlosen Darstellung des Gewollten noch einer andern bedarf [1])

Noch sind mit diesen Erscheinungen die diatonischen Dissonanzen nicht erschöpft. Auch Durchgänge und Wechselnoten führen zu konsonanzfremden Gebilden, und wenn sie auch in geringerem Masse als der Vorhalt die Grundfortschreitungen trüben, so kann doch der Reichtum ihrer Anwendung durch Bach, namentlich da, wo es sich um das Zusammengehen von obligaten Stimmkomplexen mit einer bezifferten Generalbassstimme handelt, die Bearbeiter Bachscher Kantaten oft genug in Verlegenheit setzen.

> «In einem Bachschen Stück haben wir es mit einer Endharmonie zu tun, die aus dem Zusammenwirken der Grundharmonie der Bezifferung und der ‚Bewegungsharmonie' der obligaten Stimmen resultiert [2]).»

Solange sich die Dissonanzen zwischen den beiden harmoniebildenden Komponenten auf einfache melodische Bewegungen der obligaten Stimmen zurückführen lassen, geben die daraus resultierenden Erscheinungen nicht Anlass zu besonderer Betrachtung. Wohl aber muss man auf Kühnheiten der Bachschen Stimmführungen hinweisen in Fällen, in denen die Generalbassstimme ohne Rücksicht auf die obligaten Partien eigene Wege geht, die zu Kollisionen dissonierender Natur führen, deren Entstehung nicht mehr nach harmonischen Gesetzen begründbar erscheint, sondern nur mehr im selbständigen melodischen Verlauf der Einzelstimmen zu erklären ist.

Auf mannigfache Art kann die melodisch-thematische Energie der Linienführung harmonische Grundgesetze durchbrechen. Einfachster Natur sind diejenigen Fälle, in denen die Bezifferung die erklingenden Töne der obligaten Stimmen nur unvollständig in sich fasst und in denen die Harmonie des Generalbasses infolgedessen ein anderes Akkordgebilde zeigt, als der Zusammenschluss aller Stimmen in Wirklichkeit darstellt. Es ist klar, dass sich dabei Widersprüche zwischen dem Continuo und dem Ensemble der realen Stimmen herausstellen müssen, die in Dissonanzerscheinungen ihren Ausdruck finden.

Folgendermassen beginnt die Instrumentaleinleitung des Anfangschores der Kantate: «Wer da glaubet und getauft wird [3]).»

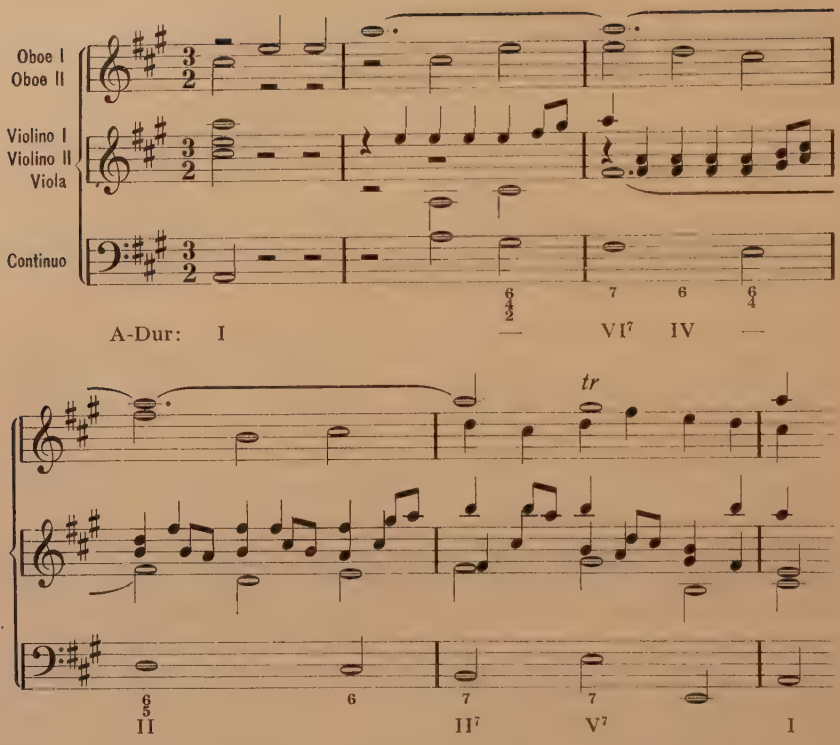
---

[1]) Sehr bezeichnend ist die Verarbeitung des Vorhaltsmotives in der chromatischen Phantasie. Namentlich nach dem oben analysierten Modulationskreis erscheinen die typischen Figuren in immer grösserer Zusammendrängung und im Verein mit mächtigen Akkordwirkungen.

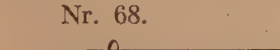
[2]) Schweitzer, J. S. Bach, S. 806.

[3]) B. G. Nr. 37, Bd. VII, S. 261.

Nr. 67.



Sowohl im 3. als auch im 4. Takt auf der dritten Halben bezeichnet Bach ausdrücklich durch die Bezifferung im Continuo die Tonika als Grundharmonie, und zwar in $\frac{6}{4}$- bzw. 6-Akkordform, ohne Rücksicht auf das zunächst von der zweiten Violine und im folgenden Takte von der ersten Violine gebrachte fis. Als was ist aber letzteres harmonisch zu erklären? Vorerst bleibt die Frage offen, ob nicht der Klang fis-a-cis-e als Haupthармonie anzusehen sei, im 3. Takt als Sekundakkord der VI. Stufe. Die Auffassung liesse sich ohne weiteres rechtfertigen, und das e im Continuobass wäre dann zu verstehen als durchgehende Septime, analog wie das gis des vorhergehenden Taktes. Dass die Auffassung dennoch nicht die dem kompositorischen Vorgang entsprechende ist, lehrt der nächste Takt. Wieder erklingt hier der Septimenakkord fis-a-cis-e, aber es müsste bei Übertragung der angedeuteten Anschauung die *dissonierende Septime e* (Viola) als im *Durchgang nach oben* sich bewegend betrachtet werden, was der allgemeinen Praxis der Bachschen Dissonanzbehandlung widerspricht.

Es bleibt nichts anderes übrig, als die Dissonanz fis zu erklären aus dem Durchsetzungsvermögen der melodischen Energie des thematischen Motivs  in dem sich der Ton fis weder als Durchgang noch als Wechselnote, noch als Vorhalt oder als irgendeine Form einer gewöhnlichen Bewegungsdissonanz darbietet. Auf gleiche und analoge Erscheinungen lassen sich die allgemein formulierten Worte von A. Schweitzer anwenden:

> «Nur unter der Voraussetzung, dass die feste Grundharmonie, die den Verlauf des Stückes bestimmt, anderweitig zur Geltung kommt (im Continuo), kann Bach es wagen, der Stimmführung, ohne Sorge um die allgemeine harmonische ‚Stabilität' der betreffenden Takte, ihren ungehinderten Lauf zu lassen [1]).»

Aber Bach behandelt die obligaten Stimmen noch viel freier als in den analysierten Takten. Hier war die Endharmonie der Form, wenn auch nicht dem Sinne nach, ein Septimenakkord mit kleiner Septe, so dass wenigstens klanglich die Dissonanz nicht störender Art war, ja im 3. Takte liess sich doch überhaupt noch eine harmonisch gerechtfertigte Erklärung finden.

Ganz unmöglich dürfte dies in folgenden Takten der Fall sein.

Arie für Tenor, Continuo und obligate Oboe da caccia aus der Kantate: «Ärgre dich, o Seele, nicht [2]).»

Nr. 68.

Vollständig unabhängig voneinander bewegen sich die obligate Stimme und der Continuo. In drei Dissonanzerscheinungen auffallender Art und gegen jede harmonische Gesetzmässigkeit verstossend äussert sich die Reibung zwischen Grund- und Bewegungsharmonie.

1. Bach lässt im drittletzten Achtel des 2. Taktes die Oboe auf dem dissonanten h abspringen (Grundharmonie a-moll).

2. Im folgenden Achtel berührt die obligate Stimme, sprungweise eingeführt und sprungweise ausgelöst, den Ton e, der in keine har-

---

[1]) A. a. O., S. 806.

[2]) B. G. Nr. 186, Jahrg. XXXVII, S. 132.

monisch-logische Beziehung zur Grundharmonie h-d-f-a (II^7 von a-moll) gebracht werden kann.

3. Und letztlich richtet sich der ausserordentlich selbständige Continuo auch nicht nach dem folgenden c, obwohl letzteres zur Not als frei eintretender Nebenton zu h aufgefasst werden könnte [1]).

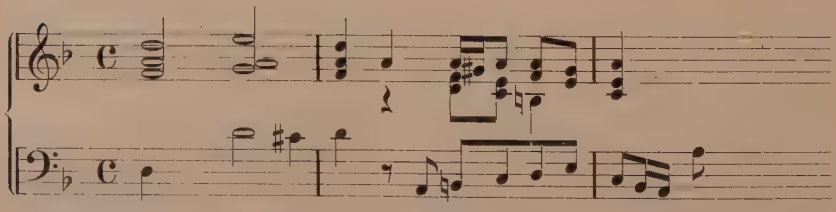
Die Häufung der harmonischen Härten ist um so erstaunlicher, als es sich gerade in der betreffenden Stelle nur um eine einzige obligate Stimme handelt, so dass in der Ausführung die Dissonanzen besonders scharf wirken. An eine Korrumpierung der Bezifferung darf nicht gedacht werden. Zwei Parallelstellen, Takt 12 und Takt 18 und schliesslich Takt 38, bestätigen die absichtsvolle Führung des Generalbasses, und noch grössere Kühnheiten Bachs, zum Vergleich herangezogen, lassen jeden Zweifel an einer möglichen Unrichtigkeit der Notierung schwinden.

Nicht nur einzelne Stimmen treten oft in Widerspruch zum Continuo, sondern ganze Komplexe obligater Stimmen können sich in andern Klangformen, ja in andern Akkordfunktionen bewegen. Wenn in den folgenden Takten des Duettes «So geh' ich mit beherzten Schritten, auch wenn mich Gott zum Grabe führt» aus der Kantate: «Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit [2])» auf das zweite Viertel die Bezifferung den Sextakkord von G-Dur ausdrücklich verlangt, so reiben sich in der Endharmonie Tonika und Dominante aufs schärfste gegeneinander, da sich sämtliche obligaten Stimmen im Dominantseptakkorde d-fis-a-c bewegen, in dessen Zerlegung die erste Violine sogar arpeggiert. Die Notiz des Herausgebers des betreffenden Kantatenjahrganges [3]): «Die Bezifferung 6 ohne Rücksicht auf die durchgehenden Noten der Streichinstrumente und das c im Alt», gibt nicht den eigentlichen Sachverhalt wieder. Nicht die obligaten Stimmen sind als Durchgangsbildungen zu betrachten (vgl. die erste Violine), sondern

---

[1]) Zu klarerer Ansicht sei die Bezifferung der betreffenden Takte hier ausgefüllt.

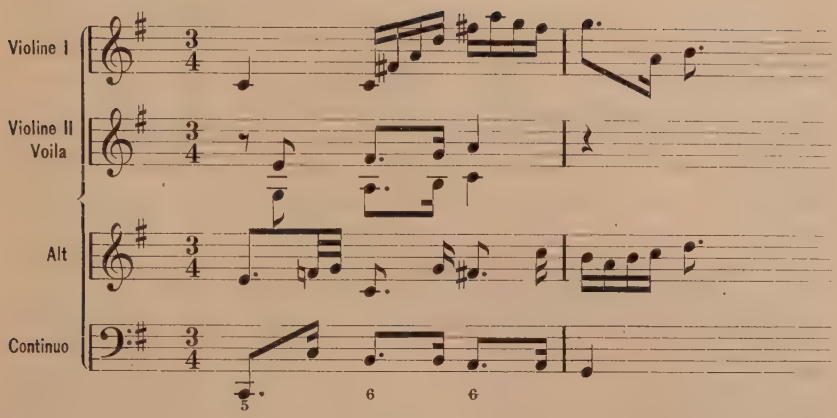
Nr. 68 *a*.



[2]) B. G. Nr. 111, Jahrg. XXIV.

[3]) Ebenda, p. XVI der Einleitung.

Nr. 69.



im Durchgang steht der Continuobass, und das Interessanteste am Beispiel dürfte sein, dass Bach einem harmonisch in Nebenstellung sich befindenden Tone des Generalbasses eine eigene Harmonisierung verleiht, die keine Rücksicht mehr nimmt auf das Klangbild der obligaten Stimmen. Der Basscontinuo ist bei Bach eben seinerseits eine obligate Stimme, und in der selbständigen Behandlung, die ihm Bach angedeihen lässt, verrät sich die ungeheure melodische Kraft des linearen Entwicklungsprinzipes, die nicht nur einzelne Linien harmonischen Gesetzen zuwider gegeneinanderzuführen vermag, sondern ganze Linienkomplexe (auch der ausgeführte Continuo ist als ein solcher zu betrachten) aufeinanderprallen lässt.

Die Bedeutung der diatonischen Dissonanzen, wie die bisher dargestellten Erscheinungen zusammenfassend genannt werden mögen, liegt nicht in ihrem Vorkommen überhaupt, sondern in der Art ihrer Anwendung, in dem Inhalt, den Bach durch sie aussprechen lässt und in den fortwährenden Spannungsverdichtungen, die den harmonischen Kräften zu dem gleichen wunderbaren Bild fortwachsenden Lebens verhelfen, in dem die linearen, melodischen Entwicklungsgesetze ihre Erfüllung finden.

Die ungeheure Kluft, die Bach von den meisten seiner Zeitgenossen trennt, offenbart sich nicht zum wenigsten dann in aller Deutlichkeit, wenn man die Werke der letzteren, namentlich die der Franzosen und Italiener, in ihrer anmutigen Konsonanzglätte neben die dissonanzbeschwerten des deutschen Mystikers stellt.

Alteration und Chromatik.

Das Bild der Bachschen Grundkadenzierungen oder der tonalitätsbestimmten Aufbaugesetze überhaupt vermöchten die diatonischen Dissonanzerscheinungen nicht zu verändern, höchstens dass von einer gewissen Klangverschleierung zu sprechen erlaubt wäre, die infolge der Durchsetzung der Harmonien mit melodischen Elementen entstehen kann. Eine unmittelbare Beeinflussung der Akkordformen selbst vollzieht sich erst mit dem Eindringen der Alterationsdissonanz.

Wohl sind uns schon eine ganze Anzahl Formen begegnet, die in ihren Wurzeln auf Alterationsspannungen zurückzuführen sind. Die Zwischendominanten — Kurth nennt sie «zum Klang vergrösserte chromatische Alterationen [1])» —, aber auch der Tongeschlechtswechsel sowie der neapolitanische Sextakkord gehören dazu. Durch ihre Einordnung in den Gesamtzusammenhang der Kadenz, und vielleicht auch deshalb, weil in ihrem Auftreten keine von diatonischen Bildungsgesetzen abweichende Klangformen entstehen, liessen sie sich zunächst nicht unter dem Gesichtspunkt der Alteration betrachten, sondern im Zusammenhang mit der modulatorischen Anlage der Formen (vgl. S. 38 ff.).

Bevor aber die Untersuchung zu alterierten Akkordformen im engeren Sinne geführt werden kann, erfordert die Durchsetzung der melodischen Linien mit Alterationstönen und deren Harmonisierung eine gesonderte Betrachtung.

In dem wiederholt zitierten Buche «L'esthétique de J. S. Bach», das tiefste Einblicke in die Eigentümlichkeiten der Bachschen Harmonik öffnet, behandelt Pirro gerade diese Erscheinungen aufs eingehendste, allerdings von ganz anderem Gesichtspunkte an sie herantretend. In einer oft gewaltigen Verzerrung der melodisch-linearen Themen und Motivbildungen zu krausen, von Alterationstönen durchsetzten Linien, erkennt er bedeutendste symbolische und bildliche Momente der Bachschen Ausdrucksweise. Scharf treten die in alterierten Intervallen sich bewegenden melodischen Zeichnungen den durch Diatonik bestimmten Motivzügen gegenüber. Pirro charakterisiert die Gegensätzlichkeit der Erscheinungen und ihren Symbolgehalt mit den Worten:

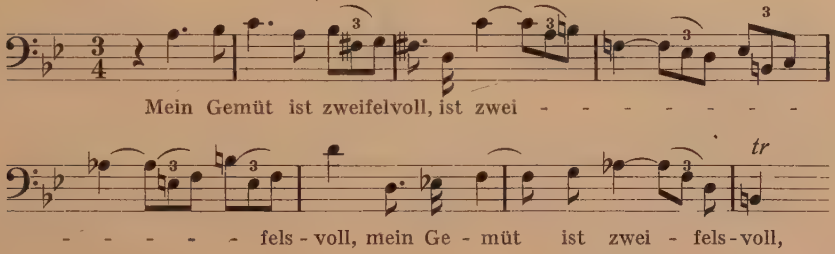
> «Autant Bach prodigue les thèmes clairs (diatonisch bestimmte Themen) pour interpréter les sentiments de force, pour donner des images d'une vie puissante et bien ordonnée, autant il s'évertue à former des mélodies âpres et troublées (durch Alteration bestimmte

[1]) «Romantische Harmonik», S. 102.

Themen), quand il veut traduire des sentiments d'inartitude, parler d'une vie douloureuse et accablée [1]).»

Unbedingt richtig in bezug auf die Tatsachen und grossartig in der erschöpfenden Durchführung der Analysen sind Pirros Darlegungen, solange nur die lineare Formation der Themen im Auge behalten wird. Die Ausserachtlassung der Einfügung der einstimmigen Thematik in das harmonische Gefüge lässt jedoch Pirro zu Folgerungen gelangen, die wohl aus dem straffen Durchführungswillen seiner genialen Thesen verständlich bleiben, die aber gewisser Einschränkung bedürfen bei der Untersuchung der gesamtharmonischen Zusammenhänge. Gleich das erste von Pirro angeführte Beispiel lässt den Sachverhalt erkennen.

Nr. 70.



Zu diesen Takten aus der Kantate: «Ärgre dich, o Seele, nicht [2])» heisst es:

«Pour représenter le doute, il (Bach) choisit de grands motifs errants, qui se déploient comme à l'aventure, et semblent déliés de toute règle tonale [3]).»

In Wirklichkeit sind die Motivbildungen nur *scheinbar* von jeder tonalen Ordnung gelöst. Denn betrachtet man die hier aus jedem Zusammenhang gerissenen Takte im Aufbau der Arie, der sie entnommen sind, so staunt man bald über die wundervolle Gesetzmässigkeit, nach der sie in den Organismus der Form eingebettet liegen. Nach einem ersten kadenzierenden Abschluss in der Dominante F-Dur (die Arie steht in B-Dur) leitet die zitierte Stelle nach beinahe zu erwartender Art gegen die II. Stufe hin, und zwar, wie die Generalbassstimme in Ausführung der in der Melodik nur

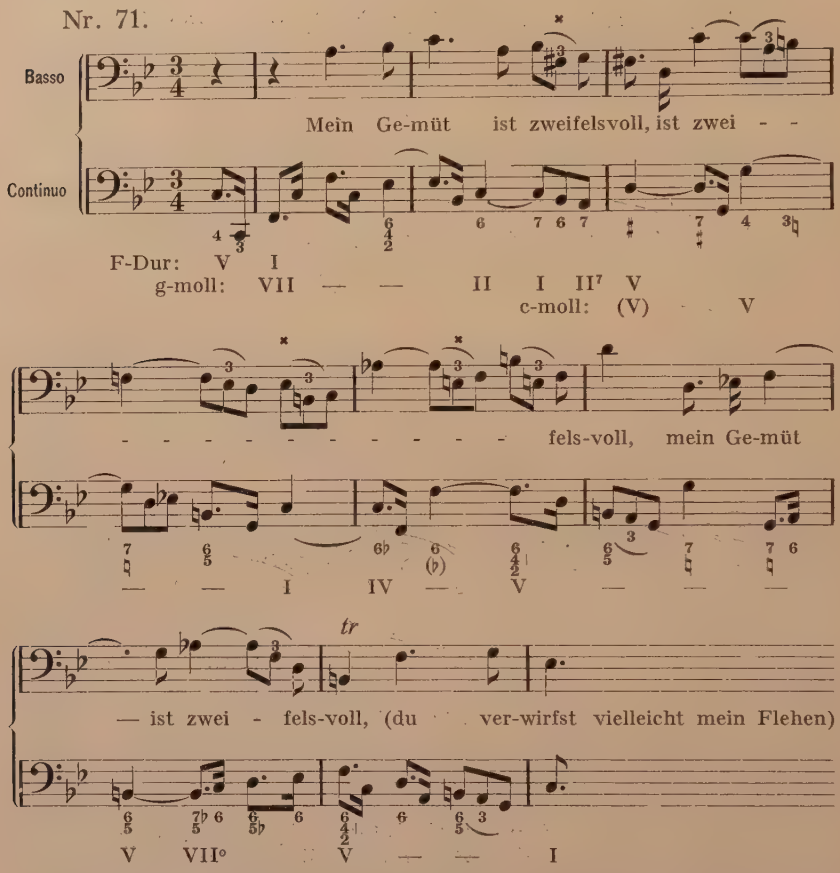
---

[1]) a. a. O., S. 54.

[2]) B. G. Nr. 186, Jahrg. XXXVII.

[3]) a. a. O., S. 54. «Um den Zweifel darzustellen, wählt er (Bach) grosse unruhige Motive, welche sich wie aufs Geratewohl entwickeln, und die von jeder Tonalitätsregel frei zu sein scheinen.»

angedeuteten Kadenzierungen zeigt, nach einfachster und logischster Weise.



Die Takte entbehren nicht nur nicht einer strengen tonalitätsbestimmten Regelung, sondern im Gegenteil, erst in der logisch geordneten Einfügung der symbolisierenden Motivzüge in die einfachsten harmonisch-formalen Aufbaugesetze offenbart sich die Schöpfergrösse Bachs. Auch führen die durchaus melodisch bestimmten alterierten Intervalle zu keiner Veränderung des Akkordbildes. Entweder benutzt Bach nämlich zur Darstellung des Begriffes «zweifelsvoll» die schon in jedem Dominantseptakkord enthaltene natürliche verminderte Quint oder deren Umkehrung (z. B. Takt 3—4, h-f), oder aber er lässt alterierte Intervalle entstehen durch frei ein- oder sogar abspringende Wechselnoten, die auch in keiner Weise die Grund-

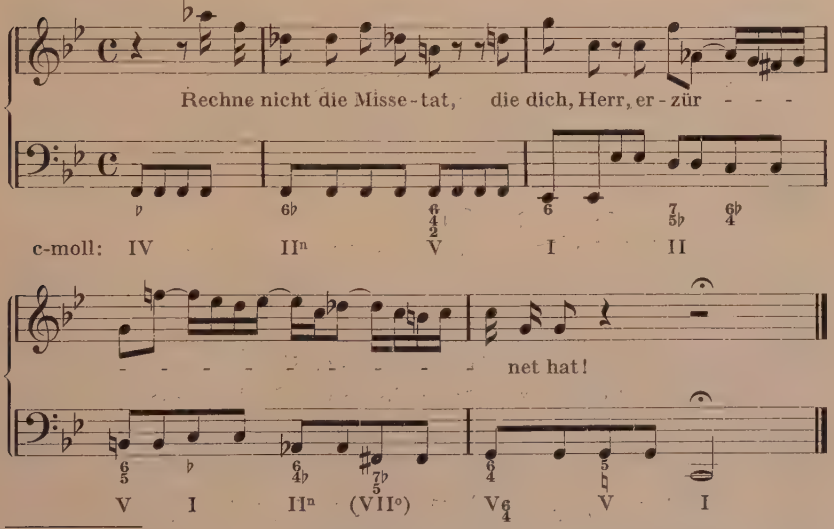
kadenzierung, d. h. die tonal gefestigte Anlage der Form zu beeinflussen vermögen. Als derartig geschaffene Intervalle lassen sich die verminderten Quarten b-fis (Takt 2), es-h (Takt 4), as-e (Takt 5) ansehen sowie in Takt 4 der Sprung es-h im Continuo.

In ganz analoger Weise ordnen sich die von Bach häufig zu bestimmten Symbolisierungen verwendeten verminderten Terzen den harmonischen Grundgesetzen ein, die verminderten Terzen, von denen Pirro aussagt: «la corruption des tierces ruine plus profondément la tonalité [1])».

Die verminderte Terz greift freilich tiefer in die Akkordanlage ein als die alterierten Quinten und Quarten, insofern sie nämlich mit Vorliebe die Harmonik zum neapolitanischen Sextakkord führt, dessen dynamisch-melodische Wurzel damit zutage tritt. Wie sich der genannte Klang aber in das Bild der tonal gefestigsten Kadenzierung einreiht, wurde an anderer Stelle gezeigt (S. 60 ff.).

Die geeignetsten Beispiele zur anschaulichen Klarlegung des Sachverhaltes bietet Pirro selbst. Greifen wir die von ihm zuletzt zitierten Takte heraus, die der Kantate «Jesu, der du meine Seele» [2]) entnommen sind. Aus dem Rezitativ: «Ach, ich bin ein Kind der Sünden» über die Worte: «Rechne nicht die Missetat, die dich, Herr, erzürnet hat.»

Nr. 72.



[1]) a. a. O., S. 72. «Die Alterierung der Terzen zieht eine tiefere Störung der Tonalität nach sich.»

[2]) B. G. Nr. 78, Jahrg. XVIII, S. 257.

Der Gang der Modulation zielt nach c-moll. Die Subdominante leitet eine Schlusskadenzierung ein, wie sie ausserordentlich häufig bei Bach zu finden ist. Auf dem negativ gerichteten Ausdruck «Missetat» ruht der Akzent, und hier hat Bach die in Frage stehende verminderte Terz gebracht. So gewiss es ist, dass die *Melodie* ausserordentlich gestört erscheint durch die Tiefalteration der zweiten Stufe, so sicher ist es, dass die Takte, wie der Generalbass weist, in *geschlossenem harmonischem Zusammenhang* auf die Tonika c-moll zu beziehen sind. Ja, man darf behaupten, dass nicht nur keine Spur einer Tonalitätszerstörung da ist, sondern dass im Gegenteil, wie schon früher dargelegt, durch die Spannkraft des neapolitanischen Sextakkordes der Tonalitätsausgleich viel lebendiger und in erhöhtem Masse herbeigeführt wird.

Das Beispiel lehrt aber noch mehr. Es zeigt nämlich, dass sich die Harmonik Bachs schon so selbständig gegenüber dem melodischen Element verhält, dass es bei gewissen Erscheinungen schwer sein dürfte, zu entscheiden, ob ein alteriertes Intervall harmonischen oder melodischen Ursprunges sei. In dem genannten Falle dürfte kein Zweifel herrschen. Aber man untersuche den zweitletzten Takt und beantworte die Frage in bezug auf das Bassintervall as-fis. Es ist wohl denkbar, dass auch diese verminderte Terz als symbolkräftiges Moment direkt durch den melodischen Gang der Basslinie erzeugt ist, aber mit ebenso grossem Rechte dürfte sie auch als Folgeprodukt der harmonischen Fortschreitung $II^{n}_{\frac{6}{4}}$ — (VII) — V angesprochen werden [1]).

So verlockend es wäre, schon an dieser Stelle Pirros weiteren Folgerungen nachzugehen, gebietet doch der Zusammenhang, zunächst nach den Akkordformen zu suchen, die durch die Alteration geschaffen werden.

Der neapolitanische Sextakkord ist nicht der einzige Klang, der seine Entstehung der Tiefalterierung der II. Stufe in Moll verdankt. Auf derselben Erscheinung beruht noch ein anderer Alterationsakkord, der sich häufig bei Bach findet. Es ist der durch Tiefalterierung der Terz zu einem ausgesprochenen Spannungsakkord verwandelte verminderte Septimenakkord der VII. Stufe. Er darf als die in Bachs Stil weitaus überwiegende alterierte Akkordform ausser den Zwischendominanten und dem neapolitanischen Sextakkord bezeichnet werden, die nicht mehr als Begleiterscheinung rein

[1]) Zu letzterer Auffassung scheint auch Pirro zu neigen. Andernfalls würde er kaum verfehlt haben, auch auf das verminderte Bassintervall hinzuweisen.

Zum Verständnis der Bezeichnung $II^{n}_{\frac{6}{4}}$ vgl. Anm. S. 60.

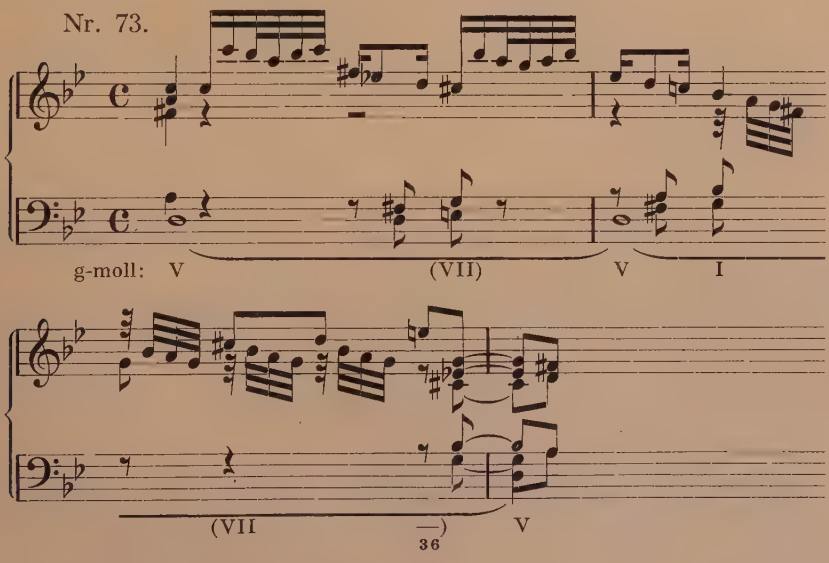
melodischer Alteration aufgefasst werden darf, sondern die ein unmittelbares harmonisches Klanggefühl verrät.

Schon die Tatsache, dass ihn Bach mit Vorliebe in harmonisch reichen und gesättigten Stellen anwendet, nämlich innerhalb kadenzierender Übergänge der Teilschlüsse, zeigt, dass nicht mehr die Leittonkraft des einzelnen alterierten Intervalles als das Primäre empfunden wird, sondern die auf den ganzen Klang übertragene Alterationsspannung. Innerhalb der Organik der Klangformen ist er die weitestweisende Akkordbildung, und sein Auftreten gerade in den harmonisch genialsten Werken Bachs lässt ihn auch als besondere Kühnheit beurteilen.

Mit ungeheurer Wirkung leitet er im Confiteor der h-moll-Messe aus dem an andrer Stelle analysierten Mittelteil mit den wunderbaren enharmonischen Umdeutungen nach dem zweiten, zuversichtlichen «et exspecto resurrectionem mortuorum» hinüber. Die ganze beängstigende psychologische Spannung verdichtet sich bis in diesen Alterationsakkord, bei dessen eindeutiger Auslösung auf der endlich endgültigen Dominante des gesuchten D-Dur auch die innern gedanklichen und seelischen Zweifel gelöst werden.

Nicht weniger gross findet sich der alterierte verminderte Septimenakkord, ebenfalls als eingeschobene Zwischendominante, in der oft zitierten g-moll-Fantasia für Orgel. Auch hier steht er an wichtigster Stelle, nämlich in der ersten, die Dominante festsetzenden Kadenzierungsklausel.

Nr. 73.



Eine besondere Betonung erlangt der Alterationsakkord dadurch, dass er über einem harmoniefremden Orgelpunkt steht, und dass ihm unmittelbar die nicht alterierte Form cis-*e*-g-b vorausgeht. Hervorragend deutlich wird in dieser Anwendung die Tatsache, dass die Alteration in keiner Weise mehr melodisch bedingt ist, sondern dass ganz unmittelbar der *Klang* als solcher und nicht eine *melodische Linie* angegriffen wird.

Die nahe Verwandtschaft der durch die Alteration des e zu es geschaffenen Akkordform mit dem neapolitanischen Sextakkord springt in die Augen. (Da der in Frage stehende Klang eine eingeschobene Dominante darstellt, so müssen dabei nicht seine Beziehungen zur Grundtonika verfolgt werden, sondern diejenigen, die ihn ganz unmittelbar an den Lösungsakkord binden.) Wie der Septakkord der VII. Stufe (cis-e-g-b) ja nur eine Unterterzung der II. Stufe (e-g-b auf d-moll bezogen) ist, so ist auch der alterierte Septakkord cis-es-g-b im Grunde nichts anderes als ein neapolitanischer Sextakkord (alterierte II. Stufe es-g-b) mit einer hinzugetretenen Unterterz. Da nun der neapolitanische Sextakkord an sich schon ein dreifacher Spannungsklang seines Lösungsakkordes darstellt, und da ferner in der ihn zum alterierten Septakkord der VII. Stufe verwandelnden Unterterz nichts anderes als der eigentliche Leitton zum Grundton des Lösungsklanges zu erkennen ist, so erhellt die für Bachs Stil ganz ausserordentliche Spannungsintensität eines Einzelklanges [1]).

Aber auch in diesem Falle gefährden die Alterationserscheinungen die Tonalität nicht im geringsten, da die Alteration nur das Verhältnis zweier Klänge verändert, nicht aber dasjenige eines Akkordes zur Gesamtkadenzierung.

Die Harmonisierung des chromatischen Motivs.

Pirros Darstellungen können weiter verfolgt werden. Ohne weiteres kann man sich seiner Auffassung der Chromatik anschliessen, die die letztere als eine Konsequenz und Potenzierung der die diatonischen Motivbildungen verzerrenden Alteration ansieht. Es lassen sich dann die Bearbeitungen und Durchführungen der bekannten Bachschen chromatischen Motive und Themen als Höhepunkte eines ausgesproche-

---

[1]) Kurth analysiert in der «Romantischen Harmonik», S. 134, ein wundervolles Beispiel der Anwendung der gleichen Akkordform durch Bach. Da das «Crucifixus» der h-moll-Messe, der es entnommen wird, erst später Gegenstand unserer Untersuchungen sein wird, möge es hier nicht vorweggenommen werden.

nen Alterationsstiles ansehen. Suchen wir auch hier in erster Linie den Zusammenhang und die Einordnung der Erscheinungen in den Gesamtaufbau.

Pirro schreibt, anknüpfend an die in Beispiel 70 analysierten Alterationsvorgänge [1]):

«Poussés à l'extrême, ces procédés d'altération désagrègent entièrement les assises de la tonalité. Elle se fond dans l'indéterminé.»

Und in direkter Beziehung auf die chromatischen Motive setzt Pirro fort:

«L'uniformité du chaos chromatique submerge les séries caractérisées des gammes. Elles y disparaissent, et les limites des modes se diluent comme dans un océan amer et brumeux. Les demi-tons se succèdent, défilent par groupes amorphes et s'écoulent indifféremment. A peine si le rhythme et l'harmonie permettent de percevoir encore un certain ordre, dans la fuite de ce flot qui glisse égal et mêlé [2]).»

Dieser mehr auf die auflösenden Elemente weisenden Auffassung setzen wir, bevor die nähere Analyse geführt werden soll, die Worte eines andern, ausserordentlich feinsinnigen Bachkenners gegenüber. August Halm spricht kurz und bündig:

«Die melodisch-lineare Chromatik, wie sie früher (noch zur Zeit Bachs) herrschte, gefährdet das Tonartgefühl wenig oder gar nicht.»

Um diese doch nur scheinbar einander gegenüberstehenden Widersprüche zu lösen, ist es am besten, von den Tatsachen selbst auszugehen. Dabei ist es nicht unwichtig, ob es gelingen wird, schon in der Anlage der melodischen Linie selbst, abgesehen von ihrer Harmonisierung, eine bestimmte, auf Tonalität hinweisende Organisation festzustellen.

Aus dem Reichtum des von Bach selbst Gebotenen seien herausgegriffen:

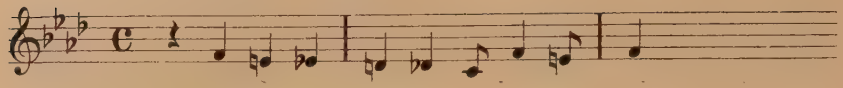
---

[1]) Pirro, a. a. O., S. 72. Diese Alterationsvorgänge, auf die Spitze getrieben, bringen die Stützen der Tonalität ganz ins Wanken. Sie verschwimmt ins Unbestimmte.

[2]) Die Einförmigkeit des chromatischen Chaos überschwemmt die charakteristischen Tonleiterformen. Sie verschwinden darin, und die Tonartsgrenzen lösen sich wie in einem bittern und nebligen Meer auf. Die Halbtöne folgen sich, gehen in ungeordneten Gruppen vorüber und verfliessen unbestimmt. Der Rhythmus und die Harmonik erlauben kaum noch eine gewisse Ordnung zu erkennen in der Flucht dieses Stromes, der gleichförmig und ungeordnet vorbeifliesst.

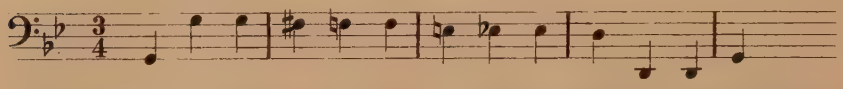
Nr. 74.

3-stimmige Invention f-moll. [1]



Fuge für Klavier a-moll. [2]

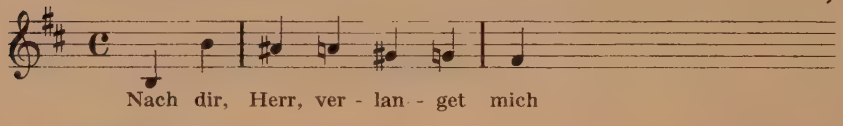
Kantate: Jesu, der du meine Seele. [3]



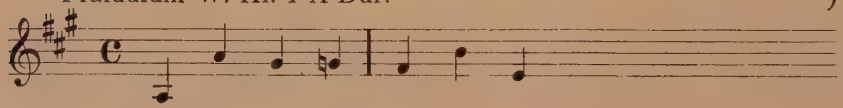
Kantate: Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen.

[4]

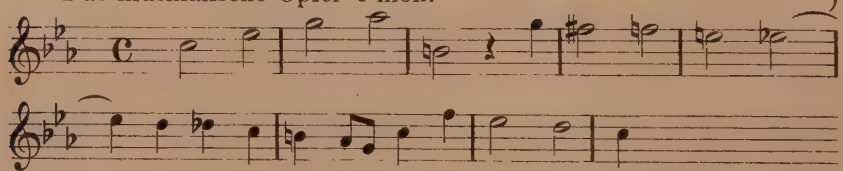
Kantate: Nach dir, Herr. [5]



Präludium W. Kl. I A-Dur. [6]

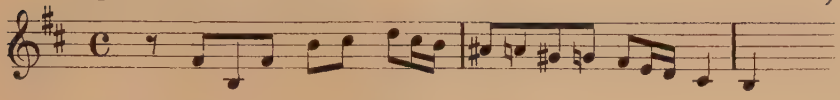


Das musikalische Opfer c-moll. [7]

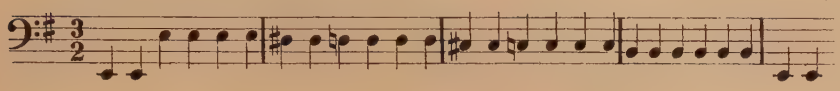


[1]) P. IV, S. 50.
[2]) P. XI, S. 25.
[3]) B. G. Nr. 78, Jahrg. XVIII, S. 257.
[4]) B. G. Nr. 15, Jahrg. II, S. 160 (Duett).
[5]) B. G. Nr. 158, Jahrg. XXX, S. 303.
[6]) Präludium A-Dur; wohltemperiertes Klavier I, P. I, S. 88.
[7]) P. XXII, S. 4.

Fuge für Klavier h-moll. [1]



Crucifixus: h-moll-Messe e-moll. [2]



Sämtliche Formen, in denen das Thema hier auftritt, haben mit Ausnahme einer einzigen das Gemeinsame, dass sich die chromatische Linie vom *Grundton* aus zur *Quinte* der Tonart spannt. Schon allein die Tatsache, dass die beiden tonartbestimmendsten Töne die Eckpunkte des eigenartigen Themas sind, lässt vermuten, dass nicht allein Willkür und Zufall in der harmonischen Organisierung die treibenden Kräfte sind. Es lässt sich aber weiter feststellen: weitaus die grösste Anzahl der chromatischen Themen tritt innerhalb des Mollgeschlechtes auf. Und da ist ferner bemerkenswert, dass in diesen Fällen gar nicht leiterfremde Töne zur Darstellung der Chromatik herangezogen werden müssen, sondern dass nur die in Moll längst eingebürgerten Doppelformen der VI. und VII. Stufe (auf a-moll bezogen f-fis, g-gis) in Anwendung gebracht werden.

Auch die chromatische Linie kann also, wenn sie dergestalt organisiert erscheint, tonal eindeutig bestimmt gefasst werden. Immerhin verrät sich noch ein gewisses Bedürfnis nach vollkommener tonaler Festigung in der häufigen Art, wie Bach nach der chromatischen Linie die Themen rundet, sei es durch einen auffallend in den Grundton zurückspringenden Quartsprung mit nochmaliger Leittonbestätigung (Beispiele Nr. 74, 1 und 2), oder aber durch eine ausserordentlich klare Kadenzierung Dominante-Tonika (Nr. 74, 3 und 9).

Schon nach Anschauung dieser Beispiele darf man eine Pirros und Halms Auffassungen ausgleichende Bemerkung machen: Die chromatische Linie an sich kann wohl tonartgefährdend sein, aber durch ihre besondere innere Struktur ist sie es gerade bei Bach nicht, sondern, wie jede bis dahin analysierte harmonische Erscheinung überhaupt, ordnet sie sich den tonalitätsbestimmenden Gesetzen unter.

Ganz analog gestalten sich die Verhältnisse in Dur. Schon verschiedene harmonische Eigenheiten, die nur dem weicheren Moll-

[1]) P. XVII, S. 12.
[2]) B. G. Jahrg. VI, S. 186.

Geschlecht ursprünglich angehören, hat es sich geborgt (z. B. den verminderten Septimenakkord, die Mollsubdominante, den neapolitanischen Sextakkord u. a. m.). So kann auch das seltene Auftreten des chromatischen Motivs in Dur als eine Entlehnung aufgefasst, und hier kann dann freilich die Tonalitätsstörung bedeutender werden.

Ausgesprochener noch als in der melodischen Linie allein kommt in der Harmonisierung des chromatischen Themas der Wille zu dessen Einfügung in die herrschende Tonalität zum Ausdruck, und zwar sind es zwei Kadenzierungsformen, denen sich Bach mit Vorliebe bedient.

Schon oben (S. 46 ff.) wurde darauf hingewiesen, dass eine bestimmte Fortschreitungsreihe — Zwischendominantbildungen in der vollständigen Kadenz — mehr oder weniger versteckte chromatische Linien hervorruft. Genau die Umkehrung der Verhältnisse gibt sich als erste Harmonisierungsart der nun primären chromatischen Linie zu erkennen. Diese ist es nun, die ihrerseits zur Bildung von Zwischendominanten innerhalb der vollständigen Kadenz führt [1]).

Sehr schön zeigt die Klavierfuge über das Albinonische Thema in h-moll, wie an der Stelle, wo die Chromatik auftritt, die Harmonisierung im Quintenzirkel vor sich geht.

Nr. 75.

Das in eckige Klammer gesetzte Stück umfasst genau die Halbtonschritte des Themas und erweist sich als ein Ausschnitt aus der vollständigen Kadenz mit Alterationsbildungen, die die Tonika zur Zwischendominante der Subdominante, die VII. Stufe zur Zwischendominante der folgenden III. werden lassen.

Da wir früher darauf hingewiesen haben, dass sich viele Bachsche Fugenthemen in der Quartenkadenz aufbauen, so lässt sich nun

[1]) August Halm demonstriert a. a. O. die harmonischen Verhältnisse am Thema Friedrich des Grossen aus dem «Musikalischen Opfer». Da aber gerade dieses in seiner Struktur von allen Bachschen Fugenthemen abweicht (indem seine Chromatik nicht vom Grundton zur Quinte der Tonart führt), so kann es in unserem Zusammenhang erst an anderer Stelle behandelt werden.

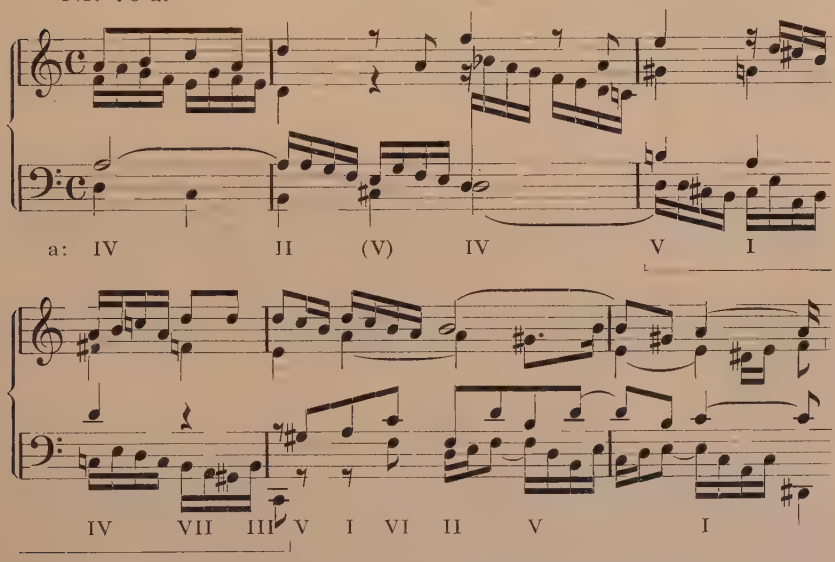
auch verstehen, warum Bach mit so auffallender Leichtigkeit den chromatischen Gang als Gegenthema anbringen kann. Überall, wo eine Fortschreitung in Quinten- resp. Quartenfundamentschritten vorliegt, kann durch dominantschaffende Alterationen die versteckte Chromatik ans Licht gehoben werden.

In der mächtigen Doppelfuge für Klavier in a-moll [1]), in der das zweite in eigener Exposition eingeführte Thema, das unter Nr. 74, 3, mitgeteilte chromatische Thema ist, lautet das Hauptthema:

Nr. 76.

Die Kombination der beiden Themen in der kontrapunktischen Bearbeitung ergibt dann folgendes Bild:

Nr. 76 *a*.



d. h. eine genaue Analogie zum oben besprochenen Fall, nur dass hier die VII. Stufe durch ihre Leittonform nicht mehr Zwischendominante zur III. ist, sondern stärker nach dem Tonalitätszentrum a-moll weist [2]).

[1]) P. XI, S. 25.

[2]) Die gleiche Harmonisierung des chromatischen Motivs lehrt auch die zweite Fuge der d-moll-Canzona. P. O. IV, Nr. 10.

Ausserordentlich bezeichnend ist die Abänderung, die sich das Hauptthema gefallen lassen muss, damit die Harmonisierung die Tonika zur Zwischendominante der Subdominante gestalten kann.

Die zweite Art der Harmonisierung ist eine tonal noch geschlossenere als die erste. In Moll werden nicht nur überhaupt keine leiterfremden Klänge geschaffen, sondern, wie die melodische Linie als solche die Doppelformen der VI. und VII. Stufe ausnutzt, um die Chromatik herzustellen, so gestaltet sich die Harmonisierung derart, dass nebeneinander die Dur- und Mollformen der Dominante und Subdominante in Anwendung gebracht werden. Diese Möglichkeit ergibt sich daraus, dass die VII. Tonstufe als Dur- oder Mollterz der Dominante, die VI. dagegen als ebenderselbe Intervallton der Subdominante fungieren kann. Deutlicher als in der ersten Harmonisierungsart offenbart sich hier noch der melodische Gehalt der chromatischen Halbtonreihe, indem sich die betreffenden Töne «durchgangsartig» bewegen. Mit Vorliebe bringt Bach diese Satzweise dann, wenn das chromatische Thema im Bass auftritt.

So z. B. im Eingangsvorspiel zum Einleitungschor der Kantate: «Jesu, der du meine Seele»[1]).

Nr. 77.

Von einer chaotischen Auflösung oder gar von einer bewussten Preisgabe der Tonalität ist keine Spur zu bemerken. Bachs Harmonik ist im allgemeinen so fest auf Zentralorientierung gegründet, dass auch die melodisch indifferenteste Bewegung — und dies ist eben die chromatische Fortschreitung — fest und unzweideutig in den Rahmen einer Tonalitätsbestimmung gefasst wird. Nicht nur die harmonische Kadenzierung als solche gibt diesem Einheitsgefühl Ausdruck, sondern auch die metrischen Verhältnisse stehen in seinem Banne. Mit Vorliebe wird das chromatische Thema in eine abgeschlossene Bewegungsphase hineingefasst, wie es gerade dieses Beispiel

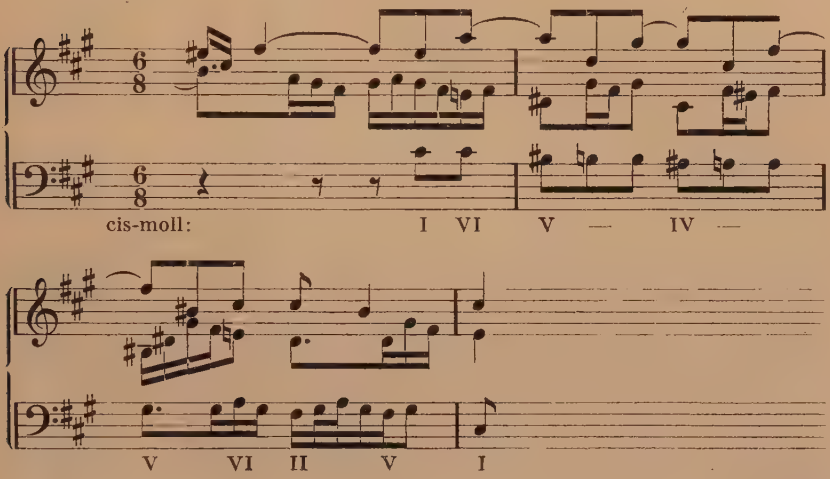
[1]) B. G. Jahrg. XVIII, S. 257.

zeigt. Die viertaktige Periode rundet sich zu einer Kurve, die sich auf einfachste Art über die Tonika und über die Dominanten schwingt.

Auf mannigfachste Art weiss Bach die zwei grundsätzlichen Harmonisationsweisen zu modifizieren oder miteinander zu kombinieren. Namentlich liebt er es, durch terzverwandte Klänge die Grundformen der Dominanten zu verschleiern. Das Hinzutreten von Oberterzen führt zu Septimen oder Nonenbildungen, die dann bei vorübergehender Weglassung der Grundtöne wie neue Klangfunktionen aussehen. So ist die folgende Motivharmonisierung bemerkenswert.

Toccata fis-moll für Klavier [1]).

Nr. 78.



Im zweiten Takt wird wieder die Doppelform der VII. Stufe als Dominantterz gefasst, aber der Leitton his wird zunächst Grundton des Akkordes der VII. Stufe his-dis-fis-a; erst die Mollform der Dominante bringt zugleich mit der Auflösung der vorgehaltenen Septime a den Fundamentton gis. Das gleiche Spiel wiederholt sich in der zweiten Hälfte des Taktes auf der Subdominante. Wieder zeigt das äussere Bild auf dem vierten Achtel nicht die Subdominante selbst, sondern scheinbar den Septimenakkord der VI. Stufe (in Analogie zum vorigen Septimenakkord der VII. Stufe). Aber auch hier rechtfertigt sich die Auffassung, gleich mit dem Eintritt des ais in der themavortragenden Stimme die Subdominante anzunehmen und das gis nur als Vorhalt dazu.

[1]) P. XIII, S. 10.

In ebenderselben Fuge findet sich eine Verschmelzung der beiden Harmonisierungsarten.

Nr. 79.

Die rhythmische Beschaffenheit des Motivs erlaubt eine Doppelharmonisierung der Mollterzen e (bzw. Takt 2 *d*). Bach vollzieht sie derart, dass als Resultat sowohl der Geschlechtswechsel der beiden Dominanten als auch die quintenweise Fortschreitung der Grundtöne zutage treten [1]). Wie üblich im letztern Fall, schafft Bach eine Zwischendominante zur Subdominante (6. Achtel des 1. Taktes in Nr. 79), und dementsprechend nimmt die Subdominante ausser dem Geschlechtswechsel auch noch zwischendominantischen Charakter zu einer (allerdings nicht eintretenden) III. Stufe an (3. Achtel des 2. Taktes. Auch hier nur ein verminderter Akkord als Zwischendominantklang). An Stelle der erwarteten III. Stufe (A-Dur-Klang) lässt Bach mit Durchbrechung der Quintenkadenz unvermittelt die Dominante folgen.

Das chromatische Thema ist ausserordentlich bequem für die kontrapunktische Bearbeitung. Nicht nur lässt es sich mit diatonischen Themen, wie oben angedeutet, mühelos verbinden, sondern seiner eigentümlichen Organisation zufolge ist es möglich, es mit sich selbst zu kombinieren. Bach hat denn auch seine Engführungsmöglichkeit ergiebig ausgenutzt.

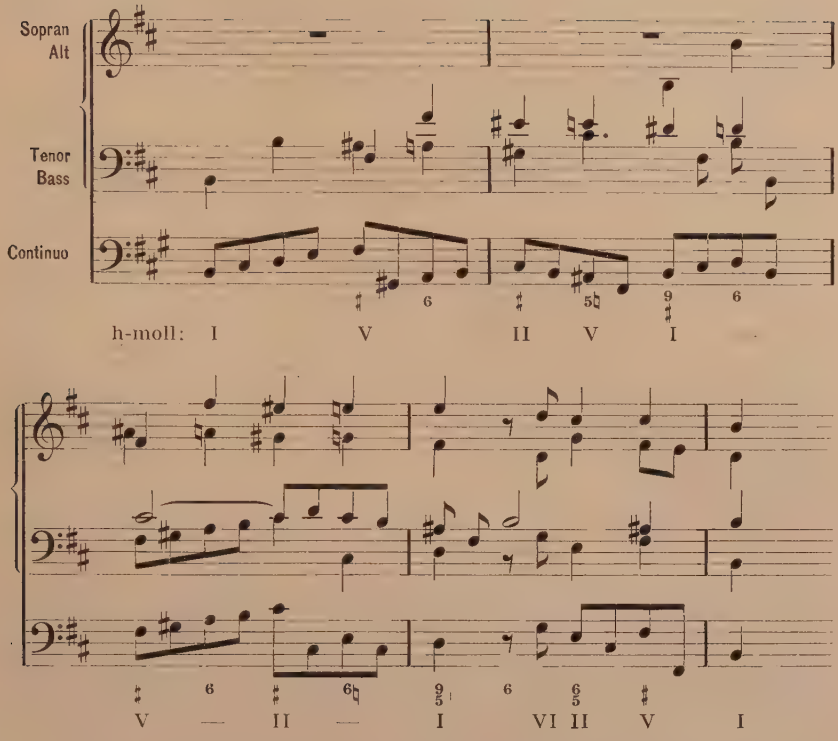
Die Analyse der Eingangstakte des ersten Chores der Kantate: «Nach dir, Herr, verlanget mich [2])» mag diese Erscheinung klarlegen.

---

[1]) Die grundsätzlich verschiedenen Harmonisierungsarten eines und desselben Themas innerhalb eines Werkes sind geeignet, den Worten Riemanns entgegengehalten zu werden, *Bach verfahre in der Konservierung des harmonischen Sinnes seiner Fugenthemen fast peinlich.* (S. Riemann, Analysen des Wohltemperierten Klaviers I, S. 21.)

[2]) B. G. Nr. 150, Jahrg. XXX.

Nr. 80.



Trotzdem sich das chromatische Thema viermal kurz hintereinander in Quintexposition folgt, weitet die harmonische Fortschreitung die Tonalitätsgrenzen nicht im geringsten. Die beiden als typisch erkannten Harmonisierungsformen finden sich auch hier wieder.

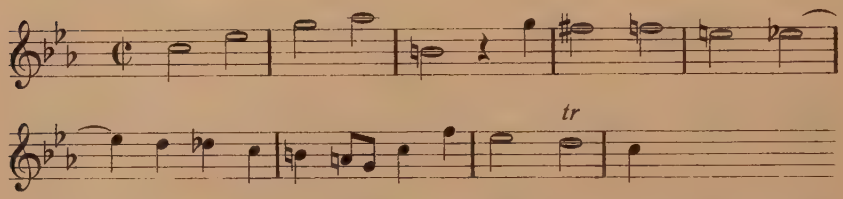
Zunächst folgen sich im ersten Takt die beiden Formen der Dominante (Fis-Dur und fis-moll). Der zweite Takt, in dem die transponierte Form des Themas zur Geltung gelangt, weist die als zweite Harmoniesierungsart bezeichnete Quintenzirkelfolge II — V — I auf, und zwar bedingt die Chromatik die II. Stufe in der nicht leitereigenen Durform. Das in einer Quintenfuge stets zu beachtende Ineinandergehen von Tonika und Dominanttonalitäten macht sich auch hier bemerkbar, indem sich sowohl die Durform der II. Stufe als Wechseldominante erklären lässt als auch die Doppelform der nun folgenden I. Stufe (H-Dur und h-moll) als zweifache Subdominante der Dominante fismoll. Ähnliches wiederholt sich vom dritten Takte an, nur dass Bach nun auch in der ersten Hälfte der zweiten Harmonisierungsart

folgt und unmittelbar nacheinander die Doppelform der II. Stufe (der Wechseldominante) setzt, um von hier aus in extrem scharfer Tonalitätsanprägung (Formeln VI — II — V — I) nach gerundeter Viertaktigkeit die Phase zu schliessen.

Auch hier volle harmonische Klarheit in bezug auf die eindeutige Darstellung der Tonalitätsgesetze.

An dieser Stelle erst lässt sich die Diskussion des von August Halm zur Exemplifizierung herausgegriffenen «königlichen» Themas aus dem «Musikalischen Opfer» organisch unserer Analyse einfügen [1]).

Nr. 81.



Die in diesem Thema auftretende chromatisch fallende Linie führt als einziges Beispiel dieser Art nicht in der bis dahin allgemein beobachteten Weise vom Grundton zur Quinte der Tonart, sondern sie beginnt auf der Quinte und leitet zum Grundton hin. Ihre innere Organisation weicht dadurch von derjenigen aller bis dahin analysierten Beispiele ab. Die Chromatik erscheint jetzt nach der Dominanttonart transponiert, d. h. nach g-moll, und bei der Harmonisation muss also eine Verschiebung der Funktionsverhältnisse nach der Dominanttonart erfolgen. In der Tat wird nun dadurch möglich, dass die quintläufige Bewegung nicht auf der Dominante, sondern schon auf der Wechseldominante einsetzen kann (3. Halbe des 2. Taktes in Nr. 81 *b*).

Nr. 81 *b*.

[1]) Vgl. Anmerkung Nr. 1, S. 116.

Es lässt sich leicht begreifen, warum A. Halm gerade an diesem Thema seine These erläutert, die melodische Chromatik gefährde das Tonartgefühl wenig oder gar nicht. Eindringlicher als irgendwo wird hier klar, dass die Kadenzierung in Fundamentquintenreihen nicht nur keine Preisgabe der tonalen Einheit, sondern im Gegenteil, sofern sie logisch organisiert ist, die konsequenteste Darstellung des modernen Tonartprinzipes bedeutet. Daran ändern auch die alterierten Zwischendominantformen nichts, die in reichlichster Fülle auftreten. Gerade die Organik dieses Themas lehrt, dass Bach, oder besser gesagt Bachs Zeit, die Einfügung aller alterierten Formen in strengste Einheitsbeziehungen fordert [1]).

August Halms feinsinniges Analysierungsvermögen führt uns weiter. Halm sagt nämlich: «Bei dem Thema Friedrichs des Grossen könnte wohl eine harmonische Empfindung als Ursache der eingeschalteten Chromatik angenommen werden. Nämlich der Schritt der verminderten Sept (h-as) [2]), obgleich in der harmonischen c-moll-

[1]) Wenn A. Halm das Harmonisierungsschema der Chromatik folgendermassen aufstellt:

so schiesst er doch gerade an einem wesentlichen Punkte übers Ziel hinaus. Denn es ist ausserordentlich bezeichnend, dass Bach die tief alterierte II. Stufe «des» des Themas nie als Zwischendominante zur VI. harmonisiert (wie es Halms Schema * darstellt), sondern dass immer an dieser Stelle der neapolitanische Sextakkord oder aber derselbe mit Leittonunterterzung h-des-f-as (vgl. oben, S. 110) zu stehen kommt, wieder ein Zeugnis für die klarheitliebende Schaffensweise Bachs. Denn die Formel II^n — V — I ist so tonalitätumspannend wie die Grundfolge IV — V — I trotz oder gerade wegen der in ihr enthaltenen Alteration.

[2]) Halm scheint das Intervall von unten nach oben zu lesen, entgegen dem realen Verhalt.

Skala heimisch und also diatonisch, macht doch halbchromatischen Eindruck, und so mag er auch wohl unmittelbar die völligere Chromatik auslösen», und so macht Halm darauf aufmerksam, wie nahe miteinander verbunden, d. h. wie ähnlich im Ausdrucksvermögen Alteration und Chromatik stehen.

Zu intensivster Gesamtwirkung hat Bach die beiden in ihren Wurzeln auf analoge Grundvorgänge zurückgehenden Erscheinungen im «Crucifixus» der h-moll-Messe gebracht. Das unvergleichliche Stück, über dessen ästhetischen Wert schon verschwenderisch viele Worte gefunden wurden, darf geradezu als Höhepunkt eines Alterationsstiles angesprochen werden.

Zum Verständnis der unbeschreiblich kühnen Akkordfolgen und zur Klarlegung ihres Zusammenhanges mit Bachs bis hierher entwickelten Harmonieprinzipien hilft ein Vergleich der wesentlichsten Alterationserscheinungen mit einer ältern Fassung des Werkes, mit dem Chore: «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen» aus der gleichnamigen Kantate [1]). Nicht alle Änderungen, die Bach vorgenommen hat, um dem gesteigerten Schmerzinhalte des Crucifixustextes gerecht zu werden, können hier namhaft gemacht werden, sondern nur die wesentlichsten.

Unter diesen sind zunächst einige eingreifende Verschiebungen, die nichts mit der Alterationstechnik, sondern nur mit formalen Bedingungen zu tun haben. Eine grundverschiedene Stellung der beiden Chöre innerhalb grosser Anlageverhältnisse hat Bach dazu bewogen, den Chören verschiedene Schlüsse zu geben. Die unvergleichlich geniale Modulation am Schlusse des Crucifixus aus der starr festgehaltenen Schmerzenstonart e-moll nach der heiligen Grabesruhe des G-Dur fehlt in der Urform der Kantate. Der Grund ist dieser: Der Chor «Weinen, Klagen» ist hier der da-capo-Teil einer auf Chorverhältnisse übertragenen Arienform. Diese unterliegt aber bei Bach streng tonaler Rundung, und eine Modulation hätte hier weder einen inhaltlichen noch einen formgegebenen Sinn.

Abweichungen, die die einzelne Akkordfolge betreffen, resultieren zum Teil aus den Bedingungen der verschiedenen Instrumentierungen. Da Bach durch Hinzufügung von zwei Flöten im Crucifixus die Anzahl der obligaten Stimmen vermehrt, so ist es ihm möglich, eine reichere Akkordfüllung zu gewinnen [2]). Die Art und Weise, wie der Meister dabei vorgeht, ist interessant genug, um noch ausserhalb

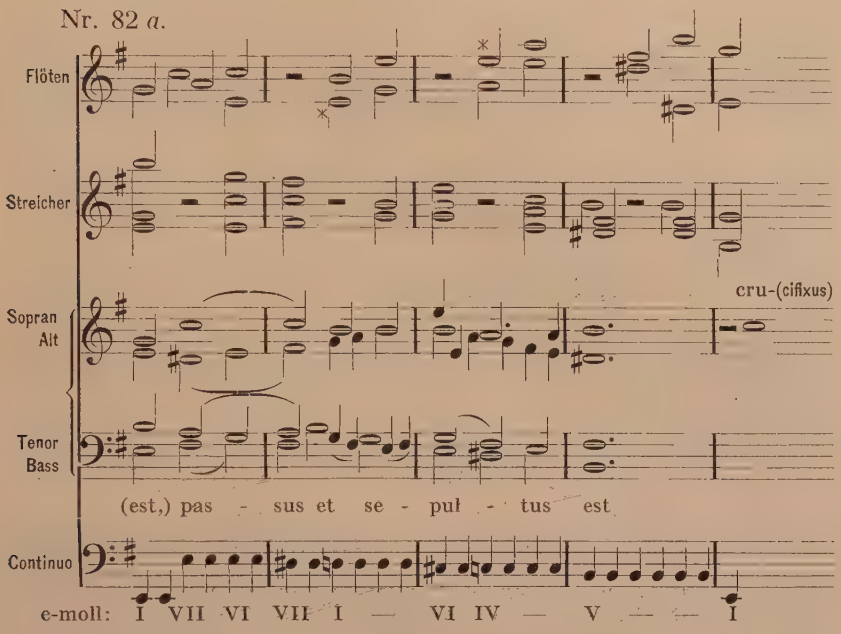
[1]) B. G. Jahrg. II, S. 61.

[2]) Das Auslassen des im Kantatenchor verwendeten Fagotts bedeutet keine Preisgabe einer obligaten Stimme, da das Instrument lediglich zur Verstärkung des Continuobasses diente.

des eigentlichen Zusammenhanges beachtet zu werden. Sie zeigt nämlich wieder mit frappanter Klarheit das Vertretungsverhältnis terzverwandter Klänge.

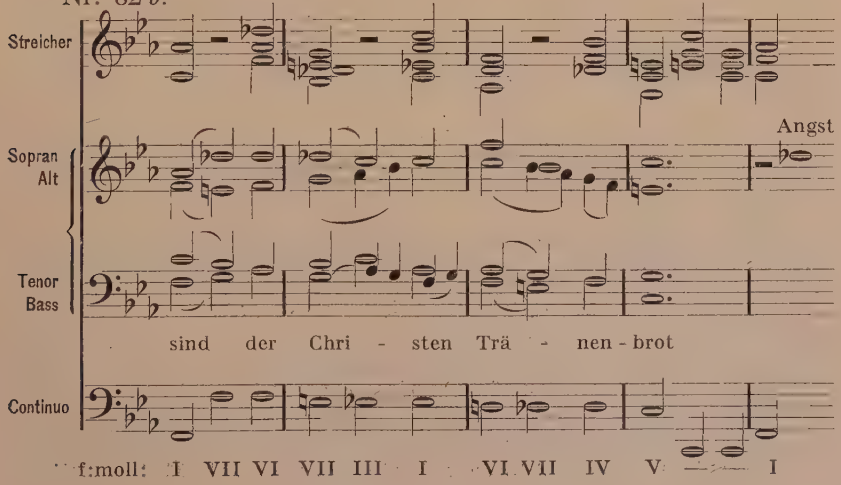
A. Crucifixus.

Nr. 82 *a*.



B. Kantate.

Nr. 82 *b*.



Zu einem gegebenen Klange setzt Bach ohne Rücksicht auf die bestehenden Dissonanzbedingungen Ober- oder Unterterzen hinzu. Im zweiten Takt der herausgegriffenen Beispiele schlägt auf die zweite Halbe die zweite Flöte mit einem e zu einem $\frac{6}{4}$-Akkord d-g-h, der unverändert aus dem frühern Chor übernommen wurde. Aus dem $\frac{6}{4}$-Akkord der III. Stufe ist nun ein Sekundakkord der I. entstanden, d. h. durch das Hinzutreten einer Unterterz zu einem gegebenen Klanggebilde ist eine terzverwandte Tonstufe an Stelle einer andern getreten. Eine andere Konsequenz hat im folgenden Takt ebenfalls auf der zweiten Halben der Hinzutritt einer Oberterz zu einem gegebenen Klang. Mit ungleich schärferer Dissonanzwirkung lässt hier Bach zu einem vom Chor gesungenen verminderten Septakkord dis-fis-a-c von der ersten Flöte ein e anschlagen. Als Nonenakkord kann das neue Gebilde nicht angenommen werden, und der theoretisch möglichen Auffassung, dem ganzen Septakkord Vorhaltscharakter zu geben, widerspricht die praktische Ausführung, die dem Einzelton e nicht das nötige Durchsetzungsvermögen geben kann. Ähnliche aus der Umarbeitungstechnik zu erklärende Erscheinungen wären noch zu erwähnen [1]). Doch kehren wir zum Thema Chromatik- und Alteration zurück.

Wir haben als wesentliches Stilkriterium Bachscher Harmonik erkannt, dass alle Erscheinungen der Chromatik und Alteration eine festgefügte Tonalitätsanlage nicht zu sprengen vermögen, dass sie sich vielmehr dank einer eigentümlichen Organik der Hauptbedingung unterordnen. Das Crucifixus bietet die letzte und beweiskräftigste Stütze dieser Tatsache. Was wir ganz allgemein in bezug auf das chromatische Thema ausgesagt haben, dass es nämlich schon in seiner homophonen linearen Anlage eine ganz bestimmte Tonart eindeutig zu umschreiben pflegt, gilt auch für das Thema, das sich in Ciaconaart im Bass wiederholt. Und von den als typisch gefundenen Harmonisierungen hat Bach auch hier wieder eine ganz bestimmte als Grundformel angewendet, von der aus alle durch Chromatik und Alteration abweichenden Veränderungen zu verstehen sind.

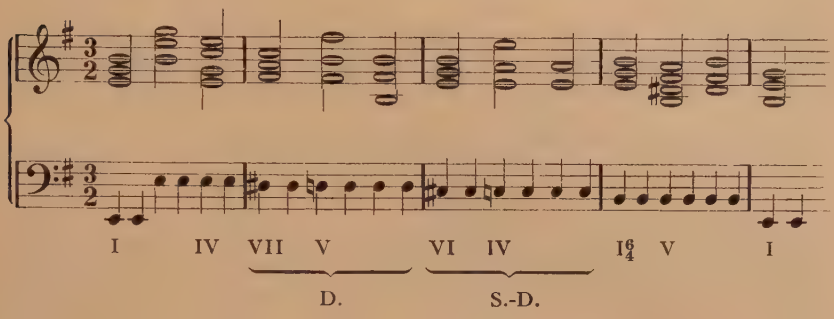
Diese Grundformel (s. Nr. 83) stimmt geradezu «wörtlich» genau überein mit der in Nr. 78 analysierten Motivharmonisierung. Sie gibt den Doppelformen der VII. und VI. Tonstufe (dis und d resp. cis und c) die Intervallfunktionen von Dur- und Mollterzen der Dominanten (Takt 2 von Nr. 83, erster Akkord dis-fis-a-c als Dominantvertretung aufgefasst) resp. der Subdominanten (Takt 3, Nr. 83).

---

[1]) Vgl. z. B. auch Takt 27 des Kantatenchores mit Takt 31 des Crucifixus.

Wie um die Wunder der Alteration klarer wirken zu lassen, hat Bach in einem viertaktigen Orchesterritornell diese nicht alterierte Grundform vorausgeschickt [1]). Sie lautet im Zusammenhang:

Nr. 83.



Ohne eine geringste Änderung der Funktionsverhältnisse hat Bach in der Kantate den zweimal durch alle vier Stimmen gehenden Choreinsatz geschaffen. Im Crucifixus aber tritt der Alterationswille schon beim ersten Alteinsatz zutage. An Stelle von

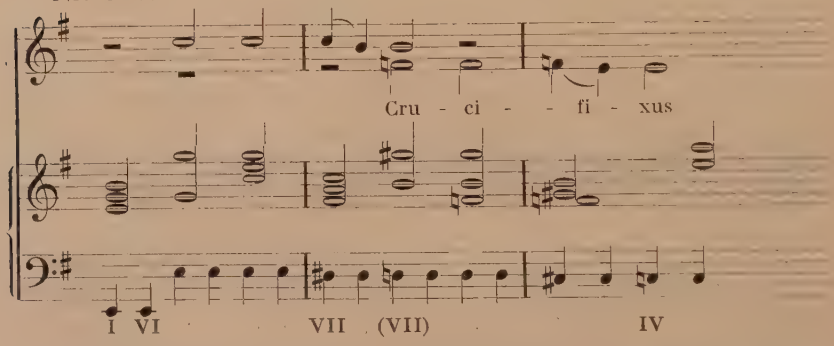
schärft Bach das fis zu einem f als Leitton nach e (in Nr. 84*b*); aus der weichen, noch ganz das «Klagen» symbolisierenden fallenden grossen Sekunde ist ein schneidender Halbton entstanden, der dem Passionscharakter des neuen Textes gerecht wird. Die Alteration hat einen Funktionswechsel zur Folge. Aus dem Klange h-d-fis (Beispiel 84 *a*, zweiter Takt, zweite Halbe) ist h-d-f geworden, dazu gesellt sich ganz ungezwungen ein gis, und damit tritt an Stelle eines dominantischen Akkordes eine Zwischendominante zur unverändert gebliebenen Subdominante auf. Gleichzeitig aber spielt sich noch ein harmonischer Vorgang ab, der es erlaubt, an diesem Beispiel allein die wesentlichsten typischen Alterationsvorgänge des Crucifixus zu analysieren.

---

[1]) Die Orchestereinleitungstakte fehlen in der Kantate. Ob aus dem harmonischen Grunde, weil die ersten Themadurchführungen hier noch keine Alterationen aufweisen, bleibe dahingestellt.

Nr. 84 *a*.

Nr. 84 *b*.



Indem nämlich Bach die lösungbringende Subdominante erst auf die zweite Halbe des dritten Taktes eintreten lässt, tritt zu dem zwischendominantischen Klang gis-h-f noch das cis des Basses. Es erklingt also der Akkord gis-h-f-cis. Was aber stellt dieser Vierklang dar? Wie ist er in den tonalen Zusammenhang einzuordnen?

Die Auffassung liegt nahe, das cis als des zu lesen und den der Form (nicht dem tonalen Zusammenhange) nach mit einem Dominantseptimenakkord übereinstimmenden Klang als eine alterierte Form des vorherigen zwischendominantischen Vierklanges gis-h-d-f anzusehen. Davor aber warnt uns Bachs Orthographie. Schon an früherer Stelle hatten wir Anlass, auf die peinlich genaue Schreibweise des Meisters aufmerksam zu machen [1]). Vielmehr lehrt uns das cis, dass der Akkord gewissermassen als Zufallsbildung aufzufassen sei, entstanden aus einer eigentümlichen Durchgangsstellung des Basstones [2]).

[1]) Vgl. S. 84, Nr. 57.

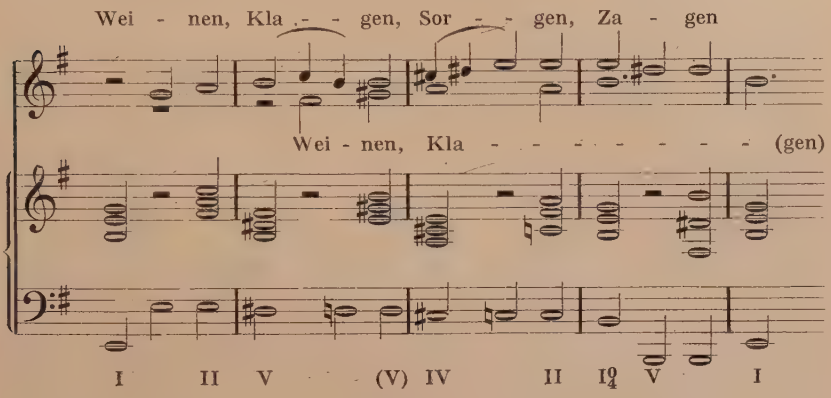
[2]) Eine ähnliche Erscheinung haben wir schon im Confiteor der h-moll-Messe analysiert, vgl. S. 75, Nr. 54*a*.

Wichtig zu betonen aber ist, dass eben in eigentlich ausserharmonischen Verhältnissen oft die Wurzeln klanglicher Wunder zu finden sind.

Die durch die Alteration hervorgerufenen Zwischendominantbildungen verfolgen wir nicht weiter, da sie im Prinzip ja längstens erkannt sind. Wohl aber lohnt es sich, weiteren Eigentümlichkeiten der Crucifixus-Harmonik nachzugehen, die aus einer intensiven Anwendung der Alteration resultieren. Auch die folgenden Takte weichen erheblich von der ersten Fassung ab:

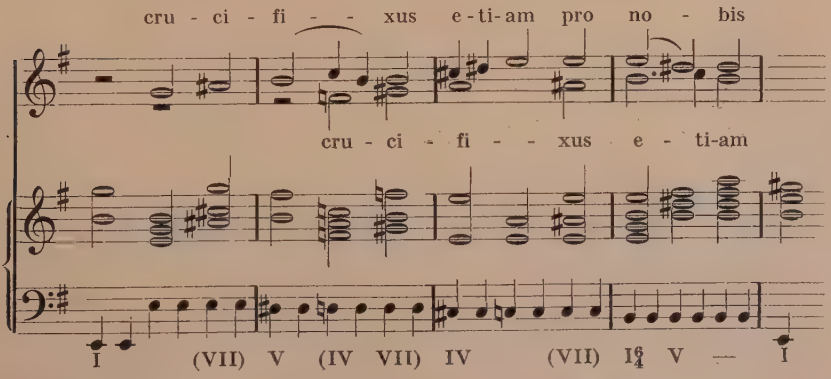
I. Fassung:

Nr. 85 *a*.



II. Fassung:

Nr. 85 *b*.



Hier ist wieder nicht nur das fis des Alteinsatzes zu f alteriert [1]), sondern auch in Takt 1 und 3 hat Bach durch Erhöhung des a zu

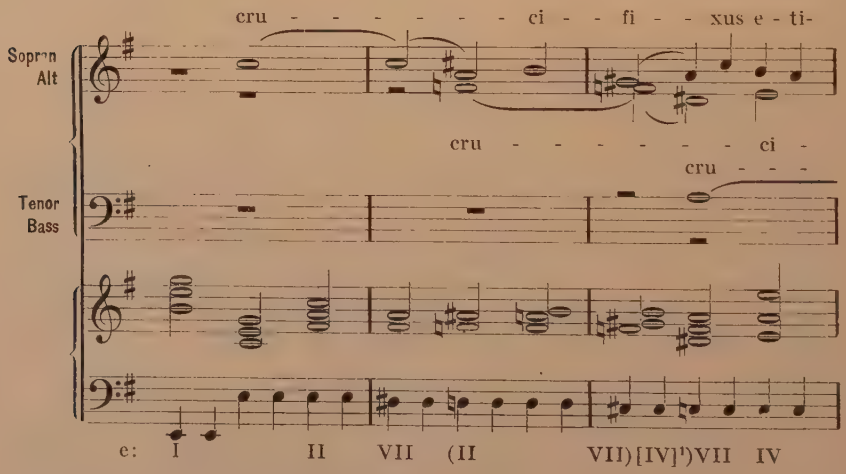
[1]) Im 2. Takt, also diesmal bei anderem Motiv!

ais (hier im Sopran, dort in der Altstimme) einschneidende Veränderungen vorgenommen. Die Folgen in der Funktionsbedeutung der Klänge sind: es entstehen wieder Zwischendominantbildungen, aber überdies führt das alterierte f zu einem Akkordgebilde, das aus dem unmittelbaren Zusammenhang heraustritt — nämlich zum Akkord d-f-a-c — und zu dessen Erklärung wir genötigt sind, ein wenig dem historischen Teile vorzugreifen.

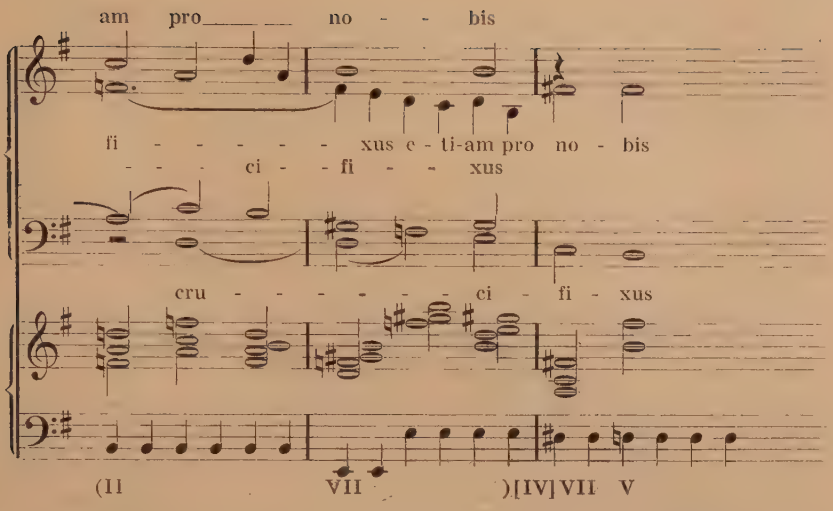
Dort wird nämlich klar werden (II. Abschnitt, 1. Kap.), dass nichts anderes als eine phrygische Wendung hier vorliegt, die durch Alteration der II. Tonleiterstufe zu Akkordbildungen solcher Art führen kann. Zu den Einflüssen des phrygischen Kirchentones auf die Harmonik Bachs gehört vornehmlich die Bildung eines Molldreiklanges auf der grossen Untersekunde einer Molltonart, der sich dann als eingeschobene Subdominante zur Subdominante, gewissermassen als Wechselsubdominante, in das tonale Gefüge einreiht.

Die beiden wesentlichsten konstatierten Erscheinungen, das Auftreten alteriert wirkender Klänge durch Nebenton- oder Durchgangsbildungen und das Einfügen kirchentonartlich (phrygisch) bestimmter Akkorde in die moderne Harmonik, schöpfen die folgenden Takte aus. Sie geben das Ineinanderwirken beider Prinzipe und stehen in Bachs Gesamtwerk vereinzelt da.

Nr. 86.



¹) In [ ] pflegen Funktionsakkorde gesetzt zu werden, die als logische Auflösungsklänge der in ( ) gesetzten eingeschobenen Dominanten erwartet werden. Die Auflösung geht aber andere Wege, unter vollständiger Weglassung der in [ ] stehenden Klängen.



Während in den oben analysierten Takten das alterierte f sich nur kurz behauptete, vermag es jetzt, der harmonischen Entwicklung durch volle vier Takte hindurch den Stempel aufzudrücken. Zugleich mit seinem Eintritt bringt Bach die kühne Nebentoneinstellung des Sopran-ais zu h, so dass zusammen mit dem d des Basses der mit B-Dur identische Akkord d-f-ais erklingt. Die Wirkung in Worte zu fassen, ist ebenso unmöglich wie diejenige des im dritten Takte folgenden Akkordes cis-f-gis-h. Noch seltsamer als beim ersten Male wirkt hier die versteckte Enharmonik, vielleicht deshalb, weil die Weiterführung in den verminderten Septakkord dis-fis-a-c vollständig die Auflösungserwartung täuscht. Ebenso gesteigert ist die Ausnützung des phrygischen Klanges h-d-f-a-c (Takt 2, 2. Halbe und Takt 4). Ihn als Wechselsubdominante aufzufassen, ist immer theoretisch noch möglich, trotzdem die Subdominante a-moll, auf die er zu beziehen ist, durch einen frei eintretenden verminderten Septakkord dis-fis-a-c verdrängt ist.

Lässt sich an dieser Stelle die Tonalitätsbehauptung noch aufrechterhalten? Ja, wenn man Gesamtzusammenhänge zu überblicken vermag. Man vergesse nie, dass im Crucifixus eine Ciaconaform verarbeitet ist. Die Ciacona aber ist — wie im zweiten Abschnitt näher ausgeführt wird — vielleicht die tonal straffste musikalische Form überhaupt. Mit jedem Themenabschluss ist eine tonalitätsbestimmende Kadenz zu Ende, und wenn Bach in diesen gewaltigen Takten eine Ausnahme macht und über die Bassklausel h-e hinweg einen tonal nicht unmittelbar schliessenden Bogen spannt, so muss man seine

allem Schematismus spottende Kraft bewundern. Im Zusammenhang mit der Gesamtanlage wird die Tonalität noch bei weitem nicht aufgehoben. Durch die Abweichung vom starren Schema gewinnt Bach die Möglichkeit, harmonisch-modulatorisch weiter auszugreifen und so den letzten fugierten «crucifixus»-Ansatz zu steigern. Die analysierte kirchentonartliche Wendung fügt sich als starke Subdominantbetonung den tonal verkettbaren Fortschreitungen ein.

Erst die Schlussmodulation nach G-Dur (Takt 49 beginnend) mit dem überwältigenden Alterationsakkord cis-es-g-b hebt die Tonalität auf, da sie den D-Dur-Jubel des «resurrexit» vorbereiten will.

Bis hierher sind die Anlagen der Bachschen Harmonik ohne Rücksicht auf Ursprung, unmittelbaren Zusammenhang und Keime der Weiterentwicklung gezeichnet worden. Einen Aufbau von überzeugender innerer Geschlossenheit und ein Gefüge, das trotz allen Weitungserscheinungen fest in sich gerundet liegt, erwies die Analyse. Von der einfachsten leitereigenen Kadenz ausgehend, hat der Weg der Darstellung über primitivste und grössere Ausbuchtungen der Grunderscheinungen bis zu den Höhepunkten eines Alterationsstiles geführt. Eine einheitliche Rückführbarkeit aller harmonischen Beziehungen, deren Ausdruck die Tonalität ist, kann als das allgemeinste Stilprinzip Bachs angesehen werden. Ihm ordnen sich Diatonik und Alteration [1]), Dur und Moll, polyphone und akkordliche Satzweise, kirchliche oder weltliche Formensprache unter.

---

[1]) Aus der bis dahin geführten Analyse ist hervorgegangen, dass Bach Chromatik und Alteration als der Diatonik ebenbürtige Kunstmittel zu verwenden weiss. Die Auffassung von P. Mayrhofer (a. a. O., S. 50 ff.), «seine (Bachs) Chromatik sei nicht eine notwendige Folge des musikalischen Gedankens» (als ob Bach, wenn er chromatisch schreibt, nur experimentierte), ist von selbst widerlegt.

Zweiter Abschnitt.

Die historische Stellung der Bachschen Harmonik.

Erstes Kapitel.

Die Harmonik des Bachschen Chorals.

Ein reiches Gebiet Bachschen Schaffens wurde bei der Darstellung des organischen Aufbaues seiner Harmonik geflissentlich ausser acht gelassen. Denn von den dort erkannten Prinzipien der Kadenzierung und der Modulation weicht Bach in vielen Formen, denen alte Choralmelodien zugrunde liegen, in bewusster Weise ab. Wohl haben von jeher die ästhetischen Arbeiten über Bach auf die harmonischen Eigentümlichkeiten seiner Choralbearbeitungen aufmerksam gemacht [1]); aber der Versuch, die unmittelbaren Zusammenhänge der verschiedenen Harmoniesysteme, die sich in ihnen offenbaren, aufzuhellen, ist noch nicht gemacht worden. So gewiss das Bild der harmonischen Anlage nach Seite der aus älteren Stilperioden herübergenommenen Resteigentümlichkeiten ergänzt werden muss, um ein vollgültiges abgerundetes zu werden, so sicher bedarf es auch der Klarlegung der gegenseitigen Beziehungen der Systeme, damit von der Universalität und zeitenüberbrückenden Schöpferkraft Bachs eine annähernde Vorstellung gegeben werden kann. In dem ungeheuren Bogen, den die Harmonik in ihrer Geschichte von den Anfängen bis zu ihrer heutigen Entfaltung zurückgelegt hat, bedeutet Bachs Erscheinung einen Ausschnitt, der gerade die wichtigste und immer noch geheimnisvollste Entwicklungsetappe in sich schliesst.

Dies ist jedoch nicht so zu verstehen, als ob Bach selbst den Übergang von den Kirchentonarten zum neuen Dur-Moll-System vollzogen hätte. Dies war die Aufgabe und das Werk vorausgegangener Generationen. Zu welcher Festigung und Abgerundetheit das neue tonale System sich schon im Werke Bachs abgeklärt hatte, bemühten wir uns im ersten Abschnitt auszulegen. Aber — und das ist das Eigentümliche — auf einem bestimmten, klar abzugrenzenden Formengebiet hat sich das kirchentonartliche Harmonisierungsprinzip bis zu Bachs Tode zu erhalten gewusst, und so ist die historische Stellung der Bachschen Harmonik doch noch fest im Boden der Kirchentonarten verankert.

---

[1]) Am ausführlichsten lassen sich darüber aus: Spitta, a. a. O., Bd. II, S. 609 ff., und Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Bd. III, S. 299 ff.

Um die Einflüsse der letztern auf die Kadenzierungsprinzipe des modernen Systems festzustellen — denn längst schon stehen Alt und Neu einander so scharf gegenüber, dass von Einwirkungen des alten Systems auf das neue gesprochen werden darf —, ist es unumgänglich, sich Rechenschaft zu geben, welches die Hauptunterschiede in der Organisierung des Tonmaterials hier und dort sind, ohne dass dabei eine erschöpfende Darstellung der harmonischen Entfaltungsmöglichkeiten des Kirchentonartsystems versucht würde, die nicht im Rahmen der Arbeit liegt [1]).

Der erste fundamentale Unterschied ist: Im System der Kirchentonarten ist der Tonartsbegriff ein *melodischer*, angewandt auf das neue Dur-Moll-System dagegen ein *harmonischer;* d. h. nicht eine Folge kadenzierender Akkorde stellt dort eine Tonart fest, sondern der melodische Verlauf der Einzelstimmen. Tonalität bedeutet dann nicht mehr Beziehung auf einen Zentralakkord, auf die *Tonika*, sondern Beziehung der melodischen Entwicklung auf einen Zentralton, auf die *Finalis*.

Grundsätzlich verschieden sind auch die Relationen der Tonarten unter sich. Die 24 Tonarten des Quintenzirkels sind ihrem *melodischen* Gehalt nach nur Transpositionen zweier Grundtonarten, Dur und Moll. Im alten System dagegen haben wir es mit einigen wirklich *grundsätzlich* voneinander *verschiedenen Tonleitern* zu tun, zufolge der verschiedenen Lage ihrer Halbtöne.

Als wichtigste Konsequenz der Gegensätze ergibt sich eine vollständig verschiedene Art der Modulation, der harmonischen Fortschreitung überhaupt. Im ersten Abschnitt wurde dargetan, dass im modernen Tonartsystem alle Akkordfolgen in unmittelbarem Zusammenhang stehen müssen, damit mittelbar die Zentralbeziehung auf eine Tonika gewahrt bleibe. Im Kirchentonartsystem aber folgen sich die Klänge als die nur zufälligen Produkte der polyphonen Stimmführung. Freilich ist dies schon zu abstrakt ausgesprochen. Denn schon längst bei den Meistern vor dem 17. Jahrhundert

«liegt eine Beziehung jeder einzelnen Harmonie auf den Schlussakkord, welcher sich zur herrschenden Tonika entwickelt, vor» [2]).

Bei den Klauseln und Schlüssen ist wirklich der erste Angriffspunkt zu suchen und zu finden, an dem sich das neue harmonische Empfinden manifestieren konnte. Hier brach am gewaltigsten das Gefühl für die klangliche Einheit der miteinander sich bewegenden

---

[1]) Die gründlichste, wenn auch etwas zu schematisch-abstrakte Darstellung hat Winterfeld in dem Buche «Johannes Gabrieli und sein Zeitalter», Bd. I, S. 76 ff., gegeben.

[2]) Kurth, Voraussetzungen der theoretischen Harmonik, S. 89/90.

Stimmen durch und mit ihm das Leittonbedürfnis zur Finalis, d. h. das Streben zur sogenannten authentischen, mit Anachronismus gesprochen, zur dominantischen Kadenz.

Bevor wir aber zur konkreten Anschauung zurückkehren, betrachten wir noch die Eigentümlichkeiten derjenigen Kirchentonarten, deren Einflüsse noch bei Bach deutlich zutage treten.

1. Das Dorische (nach der allgemein üblichen Bezeichnung der I. Ton):

d e f g a h c d.

Im Vergleiche zur modernen Molltonart ist die erhöhte VI. Stufe und kleine Septime hervortretend.

2. Das Phrygische (III. Ton):

e f g a h c d e.

Es unterscheidet sich am intensivsten von der modernen Dur- und Molltonart. Als einziger Kirchenton liegt bei ihm der Halbton gleich zwischen der ersten und zweiten Stufe, so dass es einen natürlichen Leitton von oben zur Finalis enthält.

3. Das Lydische (V. Ton):

f g a h c d e f.

Dieser Kirchenton nimmt dadurch eine Sonderstellung ein, dass er praktisch vom 15. Jahrhundert an kaum existierte. Da gerade zwischen Grundton und IV. Stufe ein Tritonus besteht, wurde das h schon sehr früh zum *b*-moll verändert, so dass das Lydische, wenn es überhaupt geschrieben wurde, seinen Eigencharakter verlor und einem transponierten Ionisch gleich wurde.

4. Das Mixolydische (VII. Ton):

g a h c d e f g.

Sein eigentümlichstes Kennzeichen im Vergleich zur modernen Durtonart (mit der es die grosse Terz gemeint hat) ist die kleine 7 f.

5. Das Äolische:

a h c d e f g a.

Es stimmt mit einer abwärtsgerichteten modernen Molltonart überein. Dass aus einer Verschmelzung von äolisch und dorisch das Mollgeschlecht stammt, darf schon hier bemerkt werden.

6. Das Ionische (XI. Ton):

c d e f g a h c.

Als jüngst formulierter Kirchenton (erst mit dem Äolischen bei Glarean) stimmt es in seiner melodischen Gestalt mit der modernen Durtonart überein, doch wird sich gerade in seinen Schlüssen ein fundamentaler Unterschied bemerkbar machen.

Absolut notwendig ist es nun, sich von der Vorstellung zu befreien, als ob in der ungetrübten diatonischen Bewegung der Gehalt der Kirchentöne am reinsten zur Geltung komme [1]). Schon Winterfeld weist mit Nachdruck darauf hin [2]):

«....in der folgerechten Anwendung der Versetzungszeichen eben sei der tiefere Gehalt der Kirchentöne erst an das Licht getreten, ihre gegenseitige Beziehung völlig ausgesprochen worden; bei den besten Meistern finde deren Eigentümlichkeit sich nirgends durch dieselben getrübt; Erhöhung wie Erniedrigung der Tonverhältnisse sei von ihnen, einer lebhaft *gefühlten*, wenn auch nicht willig ausgesprochenen Regel zufolge, innerhalb eines durch das Wesen der Kirchentöne bestimmt begrenzten Kreises zur Anwendung gebracht worden.»

Nur wenn man diese Tatsachen vor Augen hat, wird erst die Eigentümlichkeit der kirchentonartlichen Klauseln ganz zu erfassen sein.

Nr. 87.

[1]) Noch Bellermann in dem 1901 in 4. Auflage erschienenen «Kontrapunkt» geht von diesem absurden Standpunkt aus.

[2]) Winterfeld, a. a. O., S. 79.

Betrachten wir die vorliegende Übersicht der üblichsten kirchentonartlichen Schlussfälle, so tritt als erste auffallende Erscheinung zutage: Sämtliche Kirchentonarten können plagalische Schlüsse ohne Alterationen bilden. Umgekehrt sind die Kirchentonarten — mit Ausnahme des Ionischen — gezwungen, eine Leittonschaffung vorzunehmen, um einen nach modernerAusdrucksweise sogenannten authentischen Schluss zu machen. Man kann nun nicht sagen, zur Zeit der höchsten harmonischen Entfaltung des kirchentonartlichen Systems (Palestrina, Lassus, Gabrieli) habe die eine oder die andere Schlussart überwogen. Sicher aber ist, dass nach modernerem Empfinden der plagalische Schluss noch heute — um so mehr noch zu Bachs Zeit — den Ausdruck des typisch Kirchlichen an sich trägt, während der im modernen System zur Vorherrschaft gelangte authentische Schluss aller konzertierenden (im Gegensatz zur kirchlichen) Musik ihren Stempel aufgedrückt hat.

An den Klauseln zeigt sich im weiteren die prinzipielle Verschiedenheit der Systeme. Durch den authentischen Schluss erscheint eine moderne Tonart am eindeutigsten hergestellt, durch ihn wird jede Beziehung zu andern Tonarten abgelehnt, im System der Kirchentöne dagegen lassen gerade die Schlüsse die gegenseitigen Verwandtschaften der Oktavengattungen zutage treten (vgl. dazu Winterfeld, a. a. O.).

Auf Grund dieses knappen Umrisses und Vergleichs sei versucht, darzustellen, wie Bach die Kirchentöne benutzt hat und wie er ihre spezifischen harmonischen Eigentümlichkeiten erfasst und in Verschmelzung und Einklang mit dem neuen System gebracht hat. Denn dass ein harmonisches Genie wie Bach nicht archaisierende Experimente getrieben hat, sondern eine Synthese der Systeme suchen und finden musste, versteht sich eigentlich von selbst.

Unangetastet von der fast die ganze Musik umwälzenden Wandlung des harmonischen Empfindens sind die durch die Kirche geheiligten Choralmelodien in ursprünglicher Gestalt auf Bach gekommen, ohne dass sie ihre kirchentonartlich bedingte melodische Gestalt eingebüsst hätten. Viele von ihnen fügten sich ohne die geringsten Umbiegungen in den Organismus der modernen Tonarten, so namentlich die äolischen, dorischen und ionischen Melodien. Andere aber tragen noch heute ein so bestimmtes kirchentonartliches Gepräge, dass eine nach den Prinzipien der kirchentonartlichen Harmonisierung gestaltete Verarbeitung geradezu als Pflicht erschien, auch wenn eine moderne Setzweise ohne weiteres möglich gewesen wäre.

Zu solchen Melodien gehören vor allem einige mixolydische und phrygische Weisen, und an deren Bearbeitungen lassen sich Bachs Harmonisierungsprinzipe besonders gut veranschaulichen.

Die Bearbeitungen des Chorals «Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist».

Die mixolydische Weise lautet:

Nr. 88.

Es ist ersichtlich, dass ohne jegliche Schwierigkeit die Melodie in modernem C-Dur gesetzt werden kann. So lebt sie noch heute unverändert in ihrer äussern melodischen Gestalt in der protestantischen Kirche [1]). Und auch schon Bach hat sie nach dem Prinzip moderner Tonarten gesetzt, nur mit Transposition nach D-Dur [2]).

Es ist klar, dass bei diesem Vorgange der innere harmonische Gehalt der Melodie und damit diese selbst eine fundamentale Umänderung erfährt, und dies sogar im wörtlichsten Sinne. Denn an Stelle der Finalis g, auf welche der ganze Aufbau der Melodie eigentlich bezogen war, tritt nun als Fundament und Zentralton c, so dass das ursprüngliche Tonalitätszentrum eine Quintfunktion in der neuen Tonart erhält. Das Charakteristikum des Kirchentonartlichen verschwindet vollständig, denn das f, die ursprüngliche grosse typische Untersekunde, wird nun zu einer regulären Quarte.

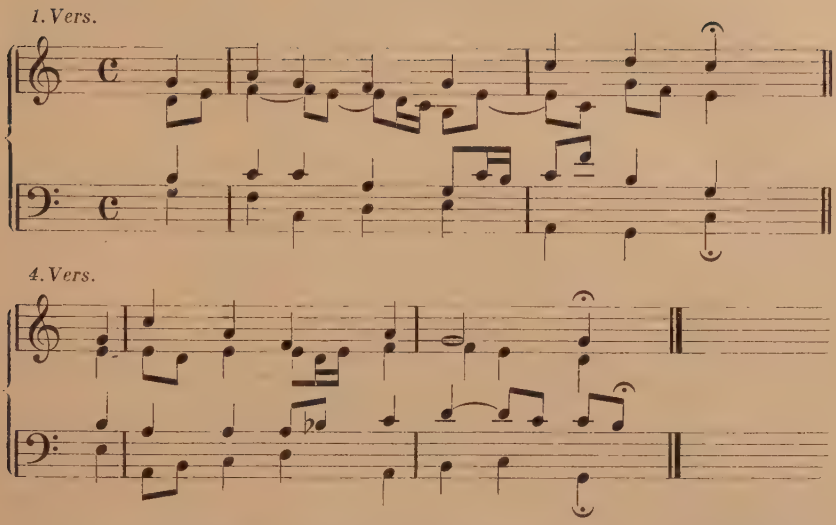
Wenn nun also Bach die kirchentonartlichen Eigentümlichkeiten der Weise und damit auch ihren ursprünglichen Gehalt getreu zum Ausdruck bringen will, so ist dazu die erste Bedingung, dass er durch die Harmonisation der Finalis g ihre Bedeutung wahrt, dass er nach kirchentonartlichem Brauch mit G-Dur, dem Dreiklang auf der Finalis, schliesst, und zwar ohne zugleich eine Alteration des f, der grossen Untersekunde, vorzunehmen, die für das Mixolydische ein Hauptmerkmal bildete.

Diese Grundsätze sehen wir befolgt in der Bearbeitung des Chorales, dessen erster und letzter Vers lauten:

---

[1]) Gesangbuch für die evangelisch-reformierte Kirche der deutschen Schweiz.
[2]) B. G. XXXIX, Choräle Nr. 117.

Nr. 89.



Um zu erkennen, welche Besonderheiten der Kadenzierung die kirchentonartlichen Einflüsse in dem Dur-Moll-System hervorzurufen imstande sind, ist es am besten, wenn nach Klarlegung der kirchentonartlich organischen Fortschreitungserscheinungen die Analyse vom Standpunkt der modernen Tonarten aus geführt wird. Da ergibt sich eine doppelte Betrachtungsmöglichkeit. Denn einerseits muss das untransponierte Mixolydische, wie es hier vorliegt, ausserordentlich nahe mit C-Dur verwandt sein (äusserlich ausgedrückt in dem Fehlen jeglicher Vorzeichnung), anderseits aber muss auch eine starke Anlehnung an G-Dur vorhanden sein, da sich die Finalis G als Zentralton behauptet hat.

Nehmen wir nun an:

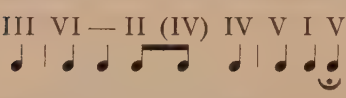
A. *die Unterquinte der Kirchentonart sei Grundton der modernen Durtonart (in unserm Falle C-Dur), so ergibt sich als wesentlichstes Charakteristikum: Anfang und Schluss einer geschlossenen musikalischen Form stehen in der Dominante;*

B. *Finalis der Kirchentonart sei Grundton der modernen Tonart (in unserm Falle G-Dur):*

1. *ausgesprochen plagalischer Schluss;*
2. *charakteristische Ausweichungen:*
   a) *starke Betonung der Subdominante;*
   b) *Auftreten eines Akkordes der grossen Untersekunde* (zweiter Akkord F-Dur im 1. Vers).

Da der letztere nichts anderes darstellt als eine Subdominante der Subdominante, so lässt er sich, wenn er wie hier von der Subdominante gefolgt ist, als eingeschobene Subdominante (als Wechselsubdominante) bezeichnen und in Ziffern darstellen als: (IV) IV.

Noch aber zeigt sich in den letzten Takten des Chorales eine Erscheinung im Keime, die Bach selbst ins Grosse gesteigert hat. Bach harmonisiert nämlich auf dem dritten Viertel des zweitletzten Taktes das entscheidende f mit dem Klang d-moll, im zweiten Achtel mit B-Dur. Daraus entsteht nun eine modulatorische Wendung, die noch einen Schritt weiter nach der subdominantischen Richtung führt als der Akkord der grossen Untersekunde. Das Typische daran ist wieder, dass der B-Dur-Akkord von einem F-Dur-Klang gefolgt ist, so dass sich, auf Fundament C-Dur bezogen, die analytische Bezifferung

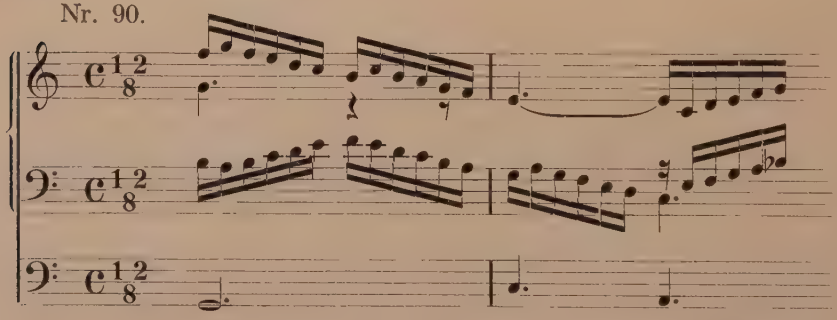


für die letzte Choralzeile ergibt. So finden wir wieder eine eingeschobene Subdominante zu einer Subdominante, eine Kadenzierungsformel, die das moderne System in seiner einheitlichsten Ausprägung nicht ähnlich stereotyp verwendet [1]).

Hier ist also das festzustellen: Bach übernimmt ein kirchentonartliches Prinzip, nämlich die *besondere Betonung der mixolydischen Septe kurz vor der Schlussklausel* und *steigert* es *durch Erweiterung des subdominantischen Ausweichungsgedankens.*

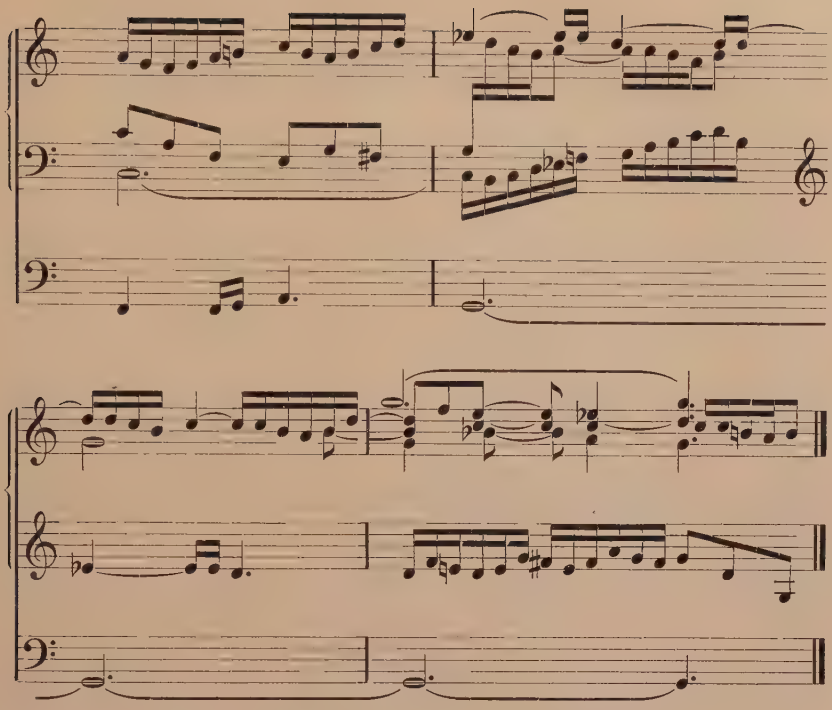
Eine weitere Bearbeitung derselben Melodie durch Bach in einem Orgelchoral [2]) bestätigt die gezogenen Schlüsse und führt zu bemerkenswerten neuen.

Nr. 90.



[1]) Für den Fall, dass das *b* nur als Durchgangston aufgefasst würde, liesse sich doch auch das Hereinspielen des gleichen kirchentonartlichen Vorganges beachten. Denn schon die Wahl des *b* statt der gewöhnlichen Septe h (auf Fundament c bezogen) deutet die mixolydische Betonung der grossen Untersekunde an.

[2]) P. O. VII, S. 2.

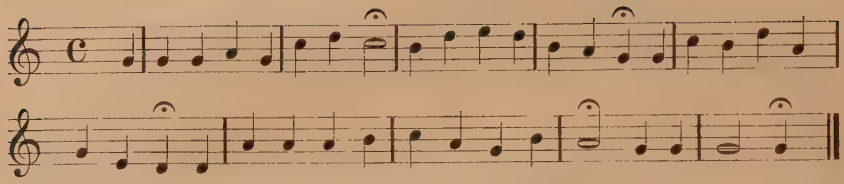


Genau wie oben finden wir den Schluss in der Dominante (von C-Dur aus gesehen). Wie oben ist auch eine ausgesprochene Subdominantbetonung zu konstatieren, die aber dadurch nun mächtig gesteigert auftritt, dass Bach noch breit in die Harmonie der Mollsubdominante (von G-Dur aus gesehen) ausladet. Hier drängt sich nun die Frage auf: Ist diese letzte modulatorische Wendung, die wir längst als eine *typisch Bachsche Schlussweitung* kennengelernt haben, aus kirchentonartlichen Gründen zu verstehen oder dringt im Gegenteil hier das moderne Harmonieempfinden in die sonst ganz kirchentonartliche Fassung des Chorals ein? Dies ist eine Frage, die an sich schon darauf weist, wie genial Bach die Prinzipe verschmelzt und vereinheitlicht.

Suchen wir vor ihrer Beantwortung nach weiteren ergänzenden Erscheinungen.

Verschiedene Bearbeitungen des ebenfalls mixolydischen Chorals «Gelobet seist du, Jesu Christ» lassen weitere Vergleiche zu.

Nr. 91.



Da die Melodie gerade das charakteristische Intervall meidet, fällt der Harmonisierung die Aufgabe zu, die Kirchentonart zu deutlicherem Ausdruck zu bringen. Aber sie lässt sich doch wieder der fehlenden VII. Stufe wegen ganz besonders bequem modern harmonisieren, und zwar in beiden in Betracht fallenden Tonarten C- und G-Dur. In der letztern liegt eine Bearbeitung von Bach vor [1]). Ausdrücklich weist die Vorzeichnung ♯, dass wirklich G-Dur gemeint sei, und die ersten vier Zeilen weicht Bach auch nicht von den modernen Kadenzierungsprinzipien ab. Aber im Kyrie eleis bricht die Kirchentonart durch, und zwar äussert sie sich nun, da wir zum Betrachtungsstandpunkt G-Dur gezwungen, als subdominantische Ausweichung mit plagaler Kadenz.

G: I (V) IV I
Ky - ri - e eleis.

Viel stärker kirchentonartlich gehalten und deshalb wieder viel schwankender nach neuem tonalem Empfinden ist eine Bearbeitung der gleichen Weise aus derselben Kantate «Sehet, welch eine Liebe» [2]). Der Schluss gestaltet sich analog wie oben, aber infolge des fast durchgängig in den Unterstimmen berührten f macht sich wieder der Akkord der grossen Untersekunde geltend.

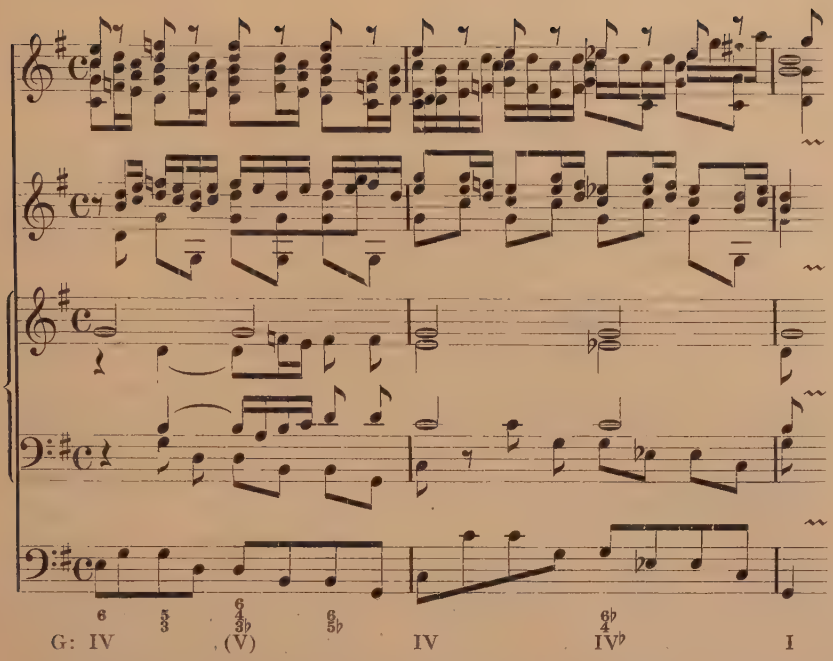
Die Vorzeichnung ist charakteristisch. Durch das Fehlen des Kreuzes gibt Bach von vorneherein seine Absicht, kirchentonartlich zu schreiben, kund. Hier nun bleibt uns wieder die Wahl offen, C-Dur oder G-Dur als Beziehungsstandpunkt zu nehmen. Im ersten Falle muss wieder festgestellt werden: mixolydische Schlüsse ergeben, auf das moderne System bezogen, Schlusswirkungen auf der Dominante.

Noch eine weitere Bearbeitung der Choralmelodie kann herangezogen werden. In dem gewaltigen Einleitungschor der Kantate über den in Frage stehenden Choral [3]), den Bach durchaus nach modernem harmonischem Empfinden in G-Dur geschrieben hat, bricht wieder am Schluss beim Kyrie eleis folgende Wendung durch:

---

[1]) B. G. Jahrg. XVI, S. 371 (Erk, Bd. I, Nr. 40).
[2]) B. G. Jahrg. XVI, Nr. 64.
[3]) B. G. Jahrg. XXII, Nr. 91.

Nr. 92.



d. h. eine ungeheure plagalische Kadenz mit um so intensiver wirkender Mollsubdominantschattierung, als diese unmittelbar aus der Durform der Subdominante herauswächst. Diese Kadenzierungsform zeigt wieder, dass das Mixolydische nicht nur subdominantische Schlusswendungen, sondern damit zusammenhängend auch Mollschattierungen liebt.

Fragen wir nach den analysierten Beispielen, worin sich zusammenfassend schon jetzt der Einfluss der VII. Kirchentonart am erkenntlichsten spiegelt, so ergibt sich: Die Andeutung der mixolydischen Tonart bewirkt innerhalb des geschlossenen Dur-Moll-Systems eine *ungefestigte Tonalität*, und zwar in Form eines Schwankens der harmonischen Bewegung zwischen *quintverwandten Durtonarten*.

In der bis dahin geführten Untersuchung ging die Zweideutigkeit nie so weit, dass man zur Darstellung des logischen Kadenzzusammenhanges unbedingt eine Doppeltonalität hätte annehmen müssen, da sich doch die Abweichungen von den Bachschen Kadenzierungsprinzipien immer noch in den Grenzen der tonal verkettbaren Fortschreitungen gehalten haben, mit Ausnahme der durch Substituierung

eines Akkordes der grossen Untersekunde erklärten harmonischen Bewegung in Nr. 89.

Zur Fiktion einer *Doppeltonalität* — denn eine solche ist es ja nur vom Standpunkte des Dur-Moll-Systems aus — müssen wir nun unsere Zuflucht nehmen, um die harmonische Struktur weiterer mixolydisch gearbeiteter Choräle zu verstehen.

In der Choralharmonisierung nämlich erfährt die Erscheinung eines Untersekundenklanges nun insofern eine bedeutungsvolle Erweiterung, als Bach diesen Akkord nicht nur als eine eingeschobene Wechselsubdominante bringt, sondern ihn direkt in den Aufbau der Fermatenkadenz [1]) einreiht. Vergegenwärtigen wir uns aber, dass die Fermatenkadenz des Chorales der Gerüstkadenz der im ersten Abschnitte analysierten Formen gleichkommt, und vergegenwärtigen wir uns ferner, dass Bachs Allgemeingesetz der Choralharmonisierung dahin lautet, dass nur leitereigene Klänge unter die Fermaten zu stehen kommen [2]) (mit Ausnahme der duralterierten Formen von Mollstufen im Durgeschlecht), so erschliesst sich uns, dass durch das Mixolydische eine von Bach sonst grundsätzlich gemiedene Modulation ermöglicht wird, die jede tonale Einheitsbeziehung aufhebt, was das Verhältnis von Gerüststufe zur Tonika anbelangt. Finden wir nun in ein und demselben Choral F-Dur und D-Dur als Modulationsziele (natürlich nicht als Einzelklänge), so sind wir gezwungen, zwei tonale Zentren, zwei Toniken also, anzunehmen, da ja Tonarten, die nach modernem Mollsinne beide Klänge enthielten (wie g-moll, a-moll), ausser Betracht fallen.

Damit aber haben wir schon im wesentlichsten eine Analyse des Chorals «Die Nacht ist kommen» [3]) gegeben.

Dessen Fermatenkadenz heisst:

G-Dur, a-moll, d-moll, G-Dur, F-Dur, D-Dur, G-Dur.

Auf G-Dur bezogen also:

I, II, Molldominante!, I, Akkord der grossen Untersekunde, V, I.

Auf C-Dur bezogen:

V, VI, II, V, IV Wechseldominante [4]) V.

---

[1]) Unter Fermatenkadenz ist die Reihe von Klängen zu verstehen, die unter allen Fermaten eines Chorals stehen, nach denen also die modulatorische Bewegung hinzielt. Da sie im allgemeinen einen Abschluss einer Teilkadenz darstellen, können die betreffenden Akkorde als Modulationsziele angesprochen werden.

[2]) Genau entsprechend den Gesetzen der Gerüstkadenz aller übrigen Formen.

[3]) B. G. Jahrg. XXXIX, Choräle Nr. 43 (Erk. II, 185).

[4]) Der D-Dur-Klang liesse sich, äusserlich betrachtet, wohl als alterierte II. Stufe von C-Dur auffassen. Gerade das charakteristische dieser Dur-Alterations-

Zu G-Dur lassen sich nicht beziehen die d-moll- und F-Dur-Akkorde, d. h. die Harmonisationen der mixolydischen Septe, nach C-Dur lässt sich nicht beziehen der D-Dur-Akkord, die natürlich gebildete Dominante des Grundtones der mixolydischen Tonart.

Das Wesentlichste, was es zu erkennen gilt, sind nicht so sehr die kirchentonartlichen Wendungen an sich, sondern Bachs Kunst, eben diese Wendungen und Modulationen in organischer Weise mit den Kadenzierungsmöglichkeiten des Dur-Moll-Systems zu verquicken. Gerade der letzte Choral bietet grösste Einblicke in die Freiheit der künstlerischen Gestaltungskraft Bachs, die es ihm erlaubt, ausgeprägteste kirchentonartliche Modulationen mit einem absolut gefestigten Durschlusse zu verbinden.

Aber noch weit genialer in der Ausnützung aller harmonischen Möglichkeiten und in der Kombination der Systeme arbeitet Bach im Choral «Christus ist erstanden, hat überwunden» [1]).

Indem er nämlich die aus dem Mixolydischen stammende Idee der Subdominantbetonung durch den Akkord der grossen Untersekunde dahin steigert, dass er nicht nur diesen Klang, sondern sogar dessen Subdominante in die Fermatenkadenz einführt, kommt er zu dem harmonischen Wagnis, als Grundgerüst einer an sich schlichten achtzeiligen Choralweise folgende Klänge hinzustellen:

C-Dur, g-moll, g-moll [2]), C-Dur, F-Dur, Es-Dur, B-Dur, C-Dur (wobei der letzte Akkord nicht etwa als dominantischer Halbschluss von F-Dur, sondern durch eine authentische Kadenz IV — V — I von C-Dur eingeführt ist).

---

erscheinung aber, dass nur der *eine* betreffende Akkord alteriert wird, während der unmittelbare Zusammenhang die Molltonalität wahrt, fehlt hier. Vgl. die typischen Takte:

Nr. 93.

[1]) B. G. Jahrg. XXXIX, Choräle Nr. 31 (Erk. II, 177).

[2]) Auch die beiden g-moll-Schlüsse zeigen die Betonung des mixolydischen *b*. Nur dass hier die Harmonisierung des *b* nicht den Untersekundklang, sondern die Moll-Dominante hervorruft.

Wohl kann rein konstruktiv F-Dur als Zentrum hingesetzt werden; aber dann kann der Schluss nicht darauf bezogen werden.

Hier schreibt Bach atonal vom Gesichtspunkt des neuen harmonischen Systems aus. Aber diese Atonalität ist nicht entstanden durch eine Überwindung der Tonalität, sondern diese Atonalität entstand durch die Einflüsse eines älteren harmonischen Systems, in dem die harmonische Tonalität erst in Herausbildung begriffen, aber noch nicht gefestigt ist.

Die hauptsächlichsten Einflüsse des mixolydischen Kirchentones auf die Bachsche Harmonik sind damit aufgedeckt. Es erübrigt sich, auf alle Einzelwerke, in denen dieselben Berührungen stattfinden, näher einzugehen [1]). Wohl aber darf man hier auf die Seite 141 aufgeworfene Frage zurückkommen, ob die als typisch erkannten Bachschen subdominantischen und Mollschattierungswirkungen auf kirchentonartliche Einflüsse zurückzuführen sind oder ob im Gegenteil die zuletzt stets wieder feststellbaren *b*-Wendungen des Mixolydischen durch die neue Modulationsart beeinflusst sind. Die Frage eindeutig entscheiden, hiesse verkennen, dass beides schon unlösbar ineinanderspielt, und darin vor allem ruht das Geheimnis des Überganges von den Kirchentonarten ins harmonisch-tonalitätsbestimmte Dur-Moll-System. Dies will natürlich hier nicht erschöpft werden, aber darauf darf mit Bestimmtheit hingewiesen werden, dass sich hier Zusammenhänge und Übergangserscheinungen verraten, deren intensivere Verfolgung neues Licht in das Dunkel der Entwicklung bringen dürfte.

Gedrängter und zusammenfassender lassen sich nun auf Grund der eingehenderen Darstellung der mixolydischen Einflüsse die Ausstrahlungen der übrigen Kirchentonarten in Bachs Harmonik behandeln.

---

[1]) Dahin gehören noch die Choräle:

Gott sei gelobet und gebenedeit (B. G. Jahrg. XXXIX, S. 211);

Es ist das Heil uns kommen her (B. G. Jahrg. XXIV, Nr. 117);

die Orgelvorspiele:

Gelobet seist du Jesu Christ, P. O. V, S. 20, und P. O. VI, S. 61,

Dies sind die heilgen zehn Gebot, P. O. VI, S. 54,

und vor allem die gewaltige Fuge des Credo über das gregorianische Thema in der h-moll-Messe. B. G. Jahrg. VI, S. 155.

Über die ganz besonders frappante Beeinflussung der kontrapunktischen Fugenexpositionsgesetze durch die Kirchentonarten verweise ich auf meine Arbeit: «Zur Frage der Quintbeantwortung bei J. S. Bach», erschienen in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 6, Heft 2, im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ausser dem Mixolydischen ist es namentlich das *Phrygische*, das sich seine besonders charakteristischen harmonischen Wendungen zu wahren gewusst hat. Vergegenwärtigen wir uns, dass dieser Kirchenton schon im alten System eine ganz besondere Stellung einnahm, indem durch ihn der Weiterführung der latenten Quintenreihe C (ionisch), G (mixolydisch), D (dorisch), A (äolisch), E (phrygisch) ein Riegel vorgeschoben wurde dadurch, dass er *keinen authentischen* Schluss zu bilden imstande war [1]), und vergegenwärtigen wir uns ferner, dass sein typischer Halbtonschritt e-f zwischen der I. und II. Stufe steht, so erhellt daraus, dass für diesen Kirchenton die Assimilationsmöglichkeit im modernen harmonischen System, d. h. das Aufgehen in einer Dur- oder Molltonart, besonders erschwert war. Das Mixolydische konnte sich, wie wir gesehen haben, folgerichtig in die Durtonart mit gleichbleibendem Grundton — also in G-Dur — verwandeln mit Hilfe der Diesis der VII. Stufe. Ein Übergang vom Phrygischen nach c-moll (nach der modernen Tonart gleichen Grundtones) blieb dagegen ausgeschlossen, denn die notwendigen Voraussetzungen — Bildungsmöglichkeit eines authentischen Schlusses auf h und Preisgabe des charakteristischen Halbtonschrittes e-f — waren im Laufe der Entwicklung nicht eingetreten. Vielmehr war es eine andere moderne Molltonart (eine Durtonart kam schon der grossen Terz wegen nicht in Betracht), der sich das Phrygische annähern konnte, ohne direkte Verleugnung seiner Eigentümlichkeiten. Diese Tonart war a-moll, und gerade in den Chorälen Bachs lässt sich der eigentümliche Verschmelzungsprozess verfolgen.

Eine der charakteristischsten phrygischen Melodien, die Weise des Lutherchorals «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir», liegt in zwei Bearbeitungen aus der Kantate gleichen Namens vor [2]). Beide hat Bach in unversetztem Phrygisch geschrieben. Die Weise hat die Eigentümlichkeit, zwei Schlussfälle mit dem Halbtonschritt f-e (Leitton von oben zur Finalis) zu bilden, ein melodischer Vorgang, der zur Zeit der höchsten Entwicklung des kirchentonartlichen Systems schon zur stereotypen harmonischen Wendung der Klangfolge d-moll—E-Dur geführt hatte. Bach übernimmt die Formel, die nun in bezug auf tonale Einordnung in eine Molltonart nur nach a-moll gedeutet werden kann; hier nun sind die beiden Harmonien leitereigen, und zwar d-moll als

---

[1]) Zur Bildung eines authentischen Schlusses wären nötig gewesen: 1. die Erhöhung des d zu dis, eine Diesis also, die sich erst sehr spät durchsetzte; 2. die Erhöhung des f zu fis, eine Alteration, die gleichbedeutend mit der Verleugnung des wichtigsten Merkmales der Kirchentonart gewesen wäre.

[2]) B. G. Jahrg. VII, Nr. 38.

Subdominante und E-Dur als Dominante. Die direkte Folge dieser Kadenzierungsart ist also ein Halbschluss auf der Dominante, analog wie wir einen solchen als Einfluss mixolydischen Wesens auch erkannt haben, nur dass er dort auf eine Durtonart zu beziehen war.

Als Illustration dieser einfachsten typisch phrygischen Klausel seien hier angeführt:

A. Die zweite Choralzeile der Melodie «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir» [1]):

Nr. 94.

B. Die Schlusszeile des Chorals «Christus der uns selig macht» [2]).

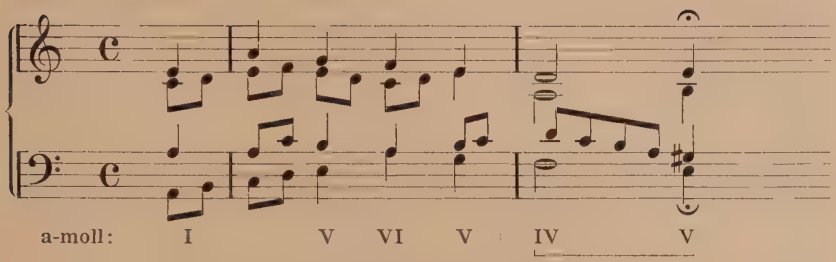
Nr. 95.

Die geradezu zur Formel erstarrte Wendung ist nun aber keineswegs nur an das Vorkommen des typischen kleinen Sekundschrittes der Melodie gebunden, sondern zur Ausprägung des Phrygischen überhaupt hat sich ihr harmonisch eigentümlicher Gehalt dermassen stabilisiert, dass sie immer gebracht werden kann, wenn die zu harmonisierende Weise nach einem Tone des E-Dur-Klanges hinzielt. So lässt Bach die erste Choralzeile der von ihm phrygisch-harmonisierten, ursprünglich aber ionischen Melodie «Herzlich tut mich verlangen» folgendermassen schliessen [3]):

---

[1]) B. G. Jahrg. VII, S. 300 (Erk. Nr. 166).
[2]) B. G. Jahrg. XII, 1; S. 43 (Erk. Nr. 16).
[3]) B. G. Jahrg. XXVIII, S. 136 (Erk. Nr. 54).

Nr. 96.

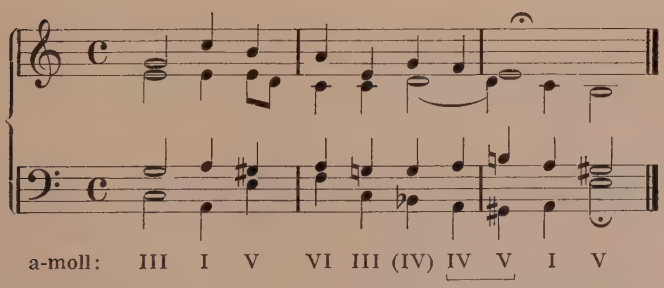


d. h. er gibt die phrygische Tonart dadurch deutlich zu erkennen, dass er in dem reinen a-moll die Kadenz IV — V eintreten lässt, und zwar mit einer Stimmführung, die den typisch phrygischen Halbtonschritt f-e besonders deutlich erkennen lässt (s. Bassführung).

Dadurch, dass das Phrygische in a-moll aufzugehen bestrebt ist, zieht es die Konsequenz aus seiner gegen die Subdominante (kirchentonartlich gesprochen gegen das Äolische) zurückstrebenden Eigenart. Es ist nun für Bachs Behandlung der Kirchentonart ausserordentlich bezeichnend, dass er dieses subdominantische Streben auch hier wieder noch weiter betont, als es die Ausprägung der reinen Kirchentonart verlangen würde. Schon in seiner Darstellung des Mixolydischen haben wir erkannt, dass er *mit den Mitteln der modernen Modulationsweisen in der Kirchentonart latente Tendenzen ausdrücklicher hervorgehoben hat.* Und etwas ganz Entsprechendes geschieht nun, wenn er in phrygisch behandelten Chorälen folgende Schlussklausel bringt:

Schluss des Chorals «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir»[1]):

Nr. 97.



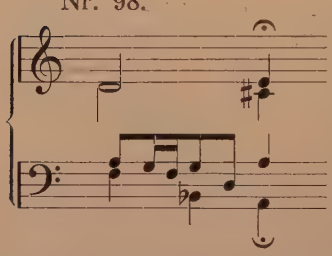
[1]) B. G. Jahrg. VII, S. 300 (Erk. Nr. 166).

Die Analyse weist die Tatsache auf, dass Bach den Rahmen der Kirchentonart verlässt, dass er vor der eigentlichen Schlussklausel IV — V eine nur aus dem Geiste des neuen harmonischen Systems verständliche Wendung einschiebt, die ihrerseits aber doch nicht im Gefüge einer straffen Tonalitätsbeziehung Platz findet. Will man sie in einen direkten logischen Zusammenhang bringen, so bleibt auch hier nichts anderes übrig als den sonderbaren g-moll-Akkord als eine eingeschobene Mollsubdominante zu bezeichnen. (Mit Ganztontransposition aufwärts findet sich der Note für Note übereinstimmende Schluss in der ebenfalls kirchentonartlichen Behandlung des phrygischen Chorals «Es woll uns Gott gnädig sein» [1].)

Damit aber nicht genug der Kühnheiten. Genau wie Bach in der Behandlung des Mixolydischen die ursprünglich eingeschobene Wechselsubdominante als selbständigen Klang ins Harmoniegefüge aufgenommen hat (als Akkord der grossen Untersekunde), so befreit er auch, wie das folgende Beispiel zeigt, den g-moll-Akkord von seiner Zwischensubdominantfunktion und lässt ihn ohne unmittelbare Beziehung auf einen d-moll-Klang eintreten, wenn er auch zufolge seiner Quintenverwandtschaft mit letzterem doch in dessen Nähe zu bleiben pflegt [2].

Die Nr. 96 zugrunde liegende erste Zeile des Liedes «Herzlich tut mich verlangen» erhält in einer weitern Bearbeitung folgende Harmonisation der Schlussfortschreitung d-e [3]:

Nr. 98.



d. h. Bach gewinnt durch den g-moll- und den darauffolgenden A-Dur-Klang wieder eine typisch phrygische Wendung (in d-moll analysiert und beziffert IV —V, also Subdominante-Dominante). Diese Fortschreitung aber leitet sich nicht unmittelbar aus der unversetzten Kirchentonart her ab (das Phrygische sträubte sich mehr als alle andern Tonarten gegen die Anwendung des *b*-moll), sondern über den Weg der modernen Tonartverwandtschaften gelangt Bach dazu, eine kirchentonartliche Ka-

[1]) B. G. Jahrg. XXXIX, Nr. 58.

[2]) Es ist zu beachten, dass bei diesem Vorgang die Subdominantbetonung vom Halbtonschritt f-e unabhängig wird und von Bach angewandt wird, wo es die Harmonisierung der Melodie gerade erlaubt.

[3]) Aus der Kantate «Schau, lieber Gott», B. G. Jahrg. XXXII, Nr. 153. Erk. Nr. 53. (Dass die Melodie ursprünglich in ionischer Tonart stand, von Bach aber oft als phrygische behandelt wurde, ist schon bei Beispiel Nr. 96 bemerkt worden.)

denz in freier Übertragung auf andere als die ursprünglichen Klänge (d-moll, E-Dur) einzuführen (g-moll, A-Dur) [1]).

Aus der erweiterten Anwendung des Prinzips, mit Hilfe aller Fortschreitungsmöglichkeiten des Quintenzirkelsystems die kirchentonartlichen Harmonisierungswege zu weiten und zu verallgemeinern, die Systeme zu verschmelzen, um dadurch noch reichere harmonische Ausdrucksmittel zu gewinnen, lassen sich die einzigartigen Bearbeitungen des Chorals «Christus, der uns selig macht» aus der Johannespassion verstehen.

Den g-moll-Akkord, in den tonalen Zusammenhang mit a-moll-phrygisch einmal eingeführt, behandelt nun Bach insofern wie einen Stammakkord einer modernen konsolidierten Tonart, als er seine Selbständigkeit durch eine auf ihn sich beziehende Zwischendominante ausdrücklich bestätigt. In der um einen Halbton höher transponierten Fassung des in Frage stehenden Chorals [2]) erhält die IV. Zeile folgende Gestalt:

Nr. 99.

* = Akkord der Untersekunde

Den Mollakkord der grossen Untersekunde (hier, entsprechend der Halbtontransposition, der as-moll-Klang) hat eine Verselbständigung gefunden durch den verminderten Septimenakkord g-b-des-fes; ein Vorgang, der darauf hinweist, *wie Bach die fruchtbaren Tendenzen der kirchentonartlich harmonischen Entfaltung mit dem System der tonalen Zentralisierung in Einklang bringt.*

Wieder ein besonderes Interesse bietet die folgende Harmonisierung der zweiten Choralzeile aus der unversetzten Bearbeitung der Melodie:

---

[1]) Nach e-moll transponiert, erscheint die ursprünglich phrygische Kadenz wieder in gewohnter Form.

[2]) B. G. Jahrg. XII, 1; S. 121.

Nr. 100.

Hier zeigt sich infolge zweier Möglichkeiten der tonalen Einbeziehung der g-moll-Akkord auf der Grenze zweier Funktionswerte. Noch lässt er sich als eingeschobene Subdominante fassen, wenn man ihn zugleich mit den dominantischen Klängen cis-e-g-b und a-cis-e in direkte «eingeschobene» Beziehung zum d-moll-Akkord des zweiten Taktes setzt. Oder aber man erkennt im g-moll-Klang wieder einen selbständigen Akkord der grossen Untersekunde von a-moll [1]). Diese Betrachtungsweise bleibt in folgenden Takten der gleichen Choralbehandlung die einzig haltbare:

Nr. 101.

Man beachte, dass die melodische Form dieser Choralzeile (es ist die sechste) genau gleich lautet wie die der oben analysierten zweiten. *Der oben kaum angedeuteten Verselbständigungstendenz des g-moll-Akkordes gibt hier Bach nun volle Auswirkung, indem er dem Klang eine eingeschobene Subdominante vorausschickt.* Alles auf a-moll bezogen, lässt sich sagen: Bach geht in dem mollsubdominantischen Streben so weit, dass er einem als Wechselsubdominante erkannten Klange erst noch einen wieder auf diesen bezüglichen subdominantischen Akkord vorausschickt, so dass sich die c-moll-Harmonie gewissermassen als eine Wechselsubdominante zweiten Grades ansprechen liesse.

[1]) Ein Hinweis zu dieser Auffassung liegt in dem fis (im Alt), das beinahe einen Verselbständigungsklang zum g-moll-Akkord schafft.

Die Einflüsse des mixolydischen und des phrygischen Kirchentones auf Bachs Harmonik sind ähnlicher Art. Die bemerkenswerteste Übereinstimmung ist durch das Auftreten eines *Untersekundenakkordes* gegeben, dort (im mixolydischen) in bezug auf das Durgeschlecht (F-Dur innerhalb G-Dur), hier (im phrygischen) in bezug auf das Mollgeschlecht (g-moll in a-moll). Die Anwendung und Verallgemeinerung der dadurch bedingten *Subdominantstrebigkeit* führt hier wie dort zu *Kadenzierungsformen, die Bach* in seinem gesamten Werk, soweit es nicht durch alte Choralweisen bestimmt ist, *im allgemeinen meidet.* Ungefestigte Tonalität — in bezug auf die Einheitsforderung des Dur-Moll-Systems — prägt sich in den mixolydisch oder phrygisch beeinflussten Formen in kenntlichster Weise durch dominantische Schlussakkorde aus. Ein prinzipieller Unterschied der Beeinflussungsmerkmale besteht aber dennoch. Während wir im Bachschen Mixolydischen ein Schwanken der Tonalität zwischen zwei harmonischen Zentren beobachtet haben (zwischen den Harmonien der Finalis und deren Unterquinte), ist im Phrygischen zu konstatieren, dass es allein die Unterquinte a ist, um deren Mollharmonie die Tonalität sich zu verdichten bestrebt ist. Eine harmonische Einheitsbeziehung ist also schon da, aber nicht eine zu fester Form kristallisierte, sondern sie ist erst in den Strebungen fassbar, die sich um a-moll herum abspielen. Noch behauptet einerseits der Akkord der Finalis des Kirchentones E (E-Dur) seinen Platz als dominantischer Schluss, zum grossen Teil auch als Anfangsakkord, während von der subdominantischen Seite her jener charakteristische g-moll-Klang — sei er nur selbständiger Untersekundenklang oder eine eingeschobene Zwischensubdominante — die Gegenspannung darstellt. Bach selbst gibt in zwei Chorälen der *Tendenz nach a-moll* einen besonders frappanten Ausdruck. Indem er nämlich die Choräle «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir» [1]) und «Herzlich tut mich verlangen» [2]) mit einem

Nr. 102.

[1]) B. G. Jahrg. VII, S. 300.
[2]) B. G. Jahrg. XXXII, S. 46.

nach a-moll weisenden Dominantseptakkord e-gis-h-d einsetzen lässt, gibt er den Willen kund, *nicht in der modernen Tonart a-moll zu schreiben*, sondern in einer Tonart, deren *geahntes Zentrum wohl der a-moll-Klang ist*, die aber erst *in Bildung begriffen ist.*

Aus den mixolydisch und phrygisch gesetzten Choralbearbeitungen Bachs konnten wir uns bis zu einem gewissen Grade ein Bild machen von dem Prozess des Überganges einer Kirchentonart ins Dur-Moll-System. Denn wir sind berechtigt, die Verhältnisse, wie sie sich in den analysierten Chorälen offenbarten, auf die allgemeine, in den Generationen vor Bach geschehene Entwicklung zu projizieren, da Bach erstens eine ausserordentlich lebendige Anschauung vom Wesen der Kirchentonarten gehabt hat, die nur durch jene ihm vermittelt war, und da er im ferneren kraft seines alles bezwingenden Genies bei dem Rückgreifen nach älteren harmonischen Stilperioden nichts Abstraktes geschaffen, sondern den Weg, den Generationen vor ihm gegangen sind, in neuer, gewaltiger Zusammendrängung selbst zurückgelegt hat.

Viel weniger ergiebig für die Beleuchtung des geheimnisvollen Überganges sind und müssen es die Bearbeitungen dorischer, ionischer und äolischer Singweisen sein. Denn viel unmittelbarer als die zuvor behandelten sind diese Kirchentöne ins Dur-Moll-System verschmolzen, und ihre spezifischen Eigentümlichkeiten heben sich bei weitem nicht so scharf von den Merkmalen einer modernen Tonart ab. Dass aus einer Annäherung und durch Ausgleich der Halbtonschritte des Dorischen und des Äolischen vornehmlich das Mollgeschlecht entstand, bedarf keiner weiteren Ausführung [1]). Aber durch den Umstand, dass der Mollmodus bis zur heutigen Zeit nicht zu der einheitlichen Gestalt des Durgeschlechtes sich entwickelt hat, machen sich die Entwicklungsvorgänge besonders verwickelt. Denn schon der harmonische Reichtum des Bachschen Molls fasste die Möglichkeit in sich, die dorische und die äolische Kirchentonart ohne besonders hervortretende Wendungen auszudrücken. Und es darf denn auch nicht verwundern, dass sich die Andeutung dieser Kirchentöne bei Bach in Äusserlichkeiten zeigt.

Das typische Kennzeichen für Bachs Willen, dorisch zu schreiben, ist die von der gewöhnlichen Praxis abweichende Art der *Vorzeichnung.* Gewiss, schon das Mixolydische und das Phrygische deutete Bach durch entsprechende Wahl der Versetzungszeichen an. Aber gegenüber den weit wichtigeren Kadenzierungsformen dieser Tonarten konnte

---

[1]) Vgl. Spitta, Bd. II, S. 609.

der Punkt dort unberührt bleiben. Holen wir nach, so wäre zu konstatieren: *Bach kennzeichnet das Mixolydische im allgemeinen durch die Vorzeichnung, die der Tonart seines Unterquintklanges entspricht*, also mixolydisch g erhält die Vorzeichnung von C-Dur [1]), in Versetzung der Verhältnisse z. B. mixolydisch auf A diejenige von D-Dur [2]). *Ganz analog charakterisiert Bach das Phrygische, d. h. Phrygisch auf E wird wie a-moll bezeichnet* [3]), Phrygisch auf fis wie h-moll [4]).

Das Dorische nun erhält als *Charakteristikum eine Vorzeichnung, die der Tonart seines Oberquintklanges* entspricht, zu sichtbarer Kenntlichmachung der grossen, noch jetzt sogenannten dorischen Sexte. Das unversetzte Dorisch erhält demnach genau wie das untransponierte Phrygisch die Vorzeichnung von a-moll [5]), Dorisch auf fis diejenige von cis-moll [6]), Dorisch auf c diejenige von g-moll [7]) usw. (dorische Choräle pflegen also ein ♭ zu wenig bzw. ein ♯ zu viel vorgezeichnet zu haben). Die wenigsten Choräle nun, die Bach durch die Vorzeichnung als dorischer Tonart kennzeichnet, erhalten durch seine Harmonisierung ein Gepräge, das sie in hervorragendem Masse als kirchentonartlichen Charakters bestimmen würde. Vergegenwärtigen wir uns noch, dass ausgesprochen modernste Werke, wie z. B. die chromatische Phantasie, auch mit dorischer Vorzeichnung überliefert sind [8]), so werden wir in der Vermutung bestärkt, dass sich diese alte Kirchentonart nicht in dem Masse bei Bach ausprägt wie das Phrygische und das Mixolydische. Der erste Kirchenton wurde eben längst vor Bach so stark dem modernen Moll angenähert (durch Diesis der VII. Stufe und durch Herübernahme des *b* aus dem genus molle), dass auch beim Rückgreifen zur alten Kirchentonart die Gesetze der modernen Modulation, d. h. vor allem die Tonalitätsbeziehung und die Funktionsauffassung der einzelnen Klänge, angewandt werden konnten.

---

[1]) Vgl. Choralvorspiel «Komm Gott Schöpfer heilger Geist». P. O. VII, S. 2.

[2]) Vgl. Credo der h-moll-Messe, B. G. Jahrg. VI, S. 155.

[3]) Choral «Christus, der uns selig macht». B. G. Jahrg. XXII, 1; S. 43.

[4]) Choral «Es wollt uns Gott gnädig sein». B. G. Jahrg. XXXIX, S. 205. Als Ausnahme eigentümlicher Art ist hier zu erwähnen die zweite Bearbeitung des Chorals «Christus, der uns selig macht», in der Bach die phrygische Bearbeitung mit dorischer Vorzeichnung setzt (phrygisch auf f mit 3 *b*).

[5]) Z. B. Choralvorspiel «Christ lag in Todesbanden». P. O. VI, S. 43.

[6]) Z. B. Choral «Erschienen ist der herrlich Tag». B. G. Jahrg. XXX, S. 122 u. B. G. XVI, p. 233.

[7]) Z. B. Choral «Du, o schönes Weltgebäude». B. G. Jahrg. XII, 2; S. 104.

[8]) P. X., Anhang, S. 52.

Untersucht man daraufhin die folgenden der Überlieferung nach als dorisch bekannten Weisen [1]) und deren vierstimmige Choralbearbeitungen durch Bach:

Erschienen ist der herrlich Tag [2]),
Vater unser im Himmelreich [3]),
Jesus Christus, unser Heiland [4]),

so wird es schwer halten, vom neuen harmonischen Standpunkt aus andere Merkmale als die Vorzeichnung als speziell kirchentonartlicher Natur zu konstatieren, es sei denn eine gewisse Vorliebe zur Anwendung der Molldominante. Da aber auch dieses Sympton — namentlich in der Form einer Ausweichungstendenz zur genannten Funktion — im modernen Moll ohne weiteres Platz findet, so beschränken sich die auf Bachs Harmonik bestimmend einwirkenden Einflüsse des Dorischen auf die erwähnte Äusserlichkeit [5]).

Nach dem Ausgeführten darf es nicht verwundern, dass Bach bei einer ganzen Reihe weiterer Bearbeitungen dorischer Choräle auch die äusserliche Andeutung kirchentonartlichen Bewusstseins meidet, dass er auch die Versetzungszeichen seinem gewöhnlichen und unserem heutigen Brauch gemäss anwendet.

Zu solchen Bearbeitungen gehören u. a.:

Vater unser im Himmelreich [6]),
Christ lag in Todesbanden [7]),
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin [8]),

des ferneren:

Fuga sopra Magnificat [9]).

Choralvorspiele über:

Jesus Christus, unser Heiland [10]).

Beinahe regelmässig waren bei den mixolydischen und phrygischen Choralbearbeitungen Bachs die ausgesprochensten kirchentonartlichen Wendungen gegen den Schluss hin zu finden. Unter-

[1]) Die kirchentonartliche Bestimmung der Choralmelodien folgt den Ausgaben Kümmerlis und Ph. Wolfrums in den Werken: Kümmerli, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik; Wolfrum, Das evangelische Kirchenlied.

[2]) B. G. Jahrg. XXX, S. 122.

[3]) B. G. Jahrg. XXIII, S. 66.

[4]) B. G. Jahrg. XXXIX, S. 235.

[5]) Dass freilich auch die dorische Kirchentonart die Gesetze der Quintbeantwortung beeinflussen kann, habe ich ausführlich in meinem schon erwähnten Aufsatze dargestellt.

[6]) B. G. Jahrg. XXII, 1; S. 18.

[7]) B. G. Jahrg. I, p. 124 und Jahrg. XXXII, S. 154.

[8]) B. G. Jahrg. XXVI, S. 110.

[9]) P. O. VII, S. 29.

[10]) P. O. VI, S. 87 und 90.

suchen wir daraufhin die dorisch gearbeiteten Werke, so bemerken wir, dass auch in den Schlussfällen das Bachsche Dorisch nicht aus gewöhnlichem Moll heraustritt. In der weitaus grössten Mehrzahl der Fälle ist die authentische Kadenz Regel, und Schlusswirkungen, wie die berühmten der d-moll-Tokkata [1]), denen sich der Erscheinungsform nach (plagalische Kadenz mit Meidung des Leittones) das Ende einer Orgelbearbeitung des dorischen Chorals «Vater unser im Himmelreich» [2]) an die Seite stellt, sind Ausnahmen, die nicht verallgemeinert werden dürfen.

Nr. 103.

Was endlich die Einflüsse des *Äolischen* und des *Ionischen* anbelangt, so darf von solchen eigentlich gar nicht gesprochen werden. Denn diese jüngsten, erst im 16. Jahrhundert aufgestellten Kirchentöne fassen das Moll- bzw. das Durgeschlecht in sich, und sie sind denn auch beinahe restlos ins neue Zweigeschlechtsystem übergegangen [3]), so dass eine ionische Melodie, ionisch harmonisiert, als reines Dur klingt, eine äolische in entsprechender Bearbeitung als getrübtes Moll.

Da sich beide Kirchentöne in die ihrer Finalis adäquaten Tonarten (a-moll resp. C-Dur) hineinentwickeln konnten, so ist nicht einmal mehr eine Andeutung kirchentonartlichen Charakters in einer abweichenden Vorzeichnung erhalten geblieben. Sofern also Bach eine äolische Weise in unversetzter Lage verarbeitet, schreibt er in reinem a-moll [4]), bei der Behandlung einer ionischen Melodie dementsprechend in C-Dur [5]). Die Transposition der Melodien auf eine andere Tonhöhe

[1]) P. O. IV, S. 27.

[2]) P. O. VII, S. 66.

[3]) Letzte kirchentonartliche Spuren, die das ionische gegenüber der C-Dur-Tonart charakterisieren, sind noch kenntlich in den Fugenexpositionsgesetzen. S. darüber Zulauf, a. a. O., S. 92 ff.

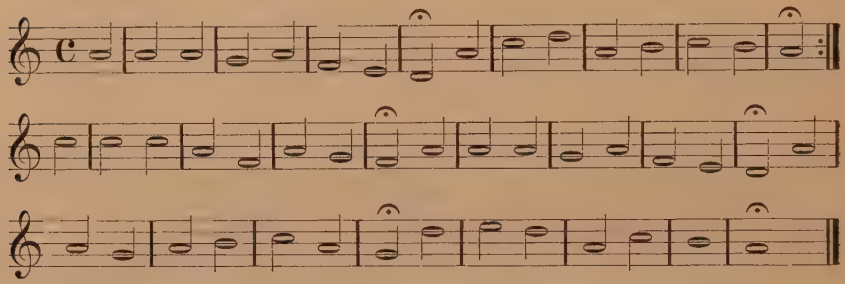
[4]) S. Choralvorspiel «Nun komm' der Heiden Heiland». P. O. V, S. 45.

[5]) S. z. B. Fughetta und Fuge sopra «Vom Himmel hoch». P. O. VII, S. 67 und 68.

ruft dann natürlich auch der auf den Grundton bezüglichen Moll- oder Durtonart [1]).

Noch aber bietet eine Kategorie von Chorälen der Untersuchung reichsten Stoff. Es gibt nämlich unter den alten Choralweisen solche, die schon in bezug auf ihre kirchentonartlich-melodische Tonalität *Schwankungen* aufweisen, und an deren Behandlung lässt sich zusammenfassend noch einmal darstellen, wie sich Bach zu den Kirchentonarten stellt und wie diese seine tonalitätsgefestigte Harmonik zu beeinflussen vermögen. In diese Reihe gehört z. B. der Choral «Durch Adams Fall ist ganz verderbt». Seine Weise lautet in unversetzter Lage:

Nr. 104.



Der Anfang weist ausgesprochen dorischen Charakter auf, während die Fortführung und der Schluss unzweideutig äolisch gehalten sind. Die Frage ist nun: Hat Bach versucht, den ganzen Choral nach geschlossener Tonalität zu harmonisieren, indem er alle harmonischen Fortschreitungen nach a-moll oder aber einheitlich nach d-moll in Beziehung gebracht hat? Im ersten Falle (einheitliche Fassung in a-moll) wäre die Aufgabe leicht zu lösen gewesen, indem er nämlich den vierten Ton g in ein gis verwandelt hätte, eine Behandlungsart, die zu seiner Zeit nichts Überraschendes gehabt haben würde [2]). Aber gerade das ist das Auffallendste, dass Bach dieses g in sämtlichen vorliegenden Bearbeitungen [3]) unverändert lässt, und so ausdrücklich das Fundament d, die dorische Tonart, hervorhebt. Wie behandelt er aber den Schluss? Hier hinwiederum wäre es ein Leichtes gewesen, die

[1]) S. z. B. Bearbeitung über «Nun komm' der Heiden Heiland». P. O. V, S. 45; P. O. VII, S. 38, 40, 42; sämtliche in Transposition um einen Ganzton hinab, also alle in g-moll stehend.

[2]) So alteriert er z. B. den Anfang des Chorals «Nun komm' der Heiden Heiland». Vgl. dazu Pirro, a. a. O., S. 66 ff. Ebenso den Choral «Christ lag in Todesbanden».

[3]) P. O. V, S. 15, und P. O. VII, S. 56.

einmal gewählte dorische Tonart beizubehalten, und zu diesem Zwecke den zweitletzten Ton h in ein *b* zu erniedrigen [1]). Dieser Prozess hätte dann Bach gestattet, eine plagale Kadenz g-moll-D-Dur zu bewerkstelligen oder wenigstens mit dominantischem Halbschluss auf A-Dur zu schliessen (in Andeutung des Dorischen). Aber auch da betont er durch die Harmonik ausdrücklich die Forderungen der Melodie, d. h. er schliesst auf a, und zwar, wie es für das Äolische typisch ist, mit einem vollkommenen authentischen Schluss. E-Dur-a-moll (resp. Dur.)

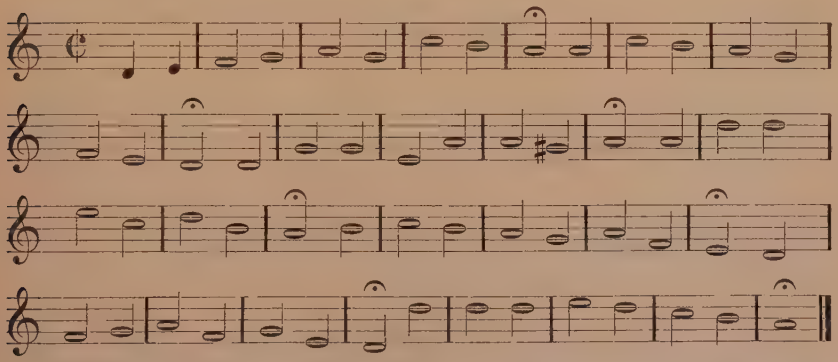
Wir finden also abermals, dass Bach atonal vom modernen Standpunkt aus schreibt, diesmal nicht weil der Einfluss *einer* Kirchentonart seine Harmonik beherrscht, sondern weil er, *in getreuer Wahrung der kirchentonartlichen Harmonisierungsgesetze*, das *Schwanken zwischen zwei Kirchentonarten* zum Ausdruck bringt.

Die vierstimmige Bearbeitung ist dadurch besonders interessant, weil sie durch ihren dominantischen Anfang deutlich Bachs Willen kundgibt, zunächst das Fundament c (um einen Ganzton nach unten transponiertes Dorisch) zu betonen, während der Schluss dann eindeutig äolisch, d. h. auf Fundament g (analoge Transposition von a) ruht.

Nr. 105.

Analoge harmonische Erscheinungen zeitigen die Bearbeitungen des Chorals «Christus, unser Herr, zum Jordan kam», und sie leiten sich aus ebendenselben melodischen Eigentümlichkeiten der Melodie ab. Diese lautet nämlich:

Nr. 106.

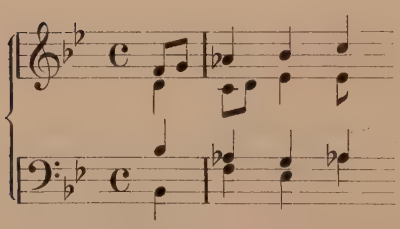


[1]) Denn das *b* hatte sich schon längst vor Bach namentlich in Schlussfällen ins Dorische eingeschlichen, so dass der ausdrücklichste dorische Schluss die plagale Kadenz g-moll-D-Dur war.

Noch ausgesprochener dorisch als die vorhergehende setzt sie also ein (auf dem Grundton des Kirchentones). Vier Bearbeitungen Bachs, zwei vierstimmige Choräle [1]) und zwei Orgelvorspiele [2]), ergeben alle das nämliche harmonische Bild, nämlich zunächst ausgesprochen dorische Wendungen, also Beginn der Formen in d-moll, und dann allmähliches Übergehen in die Tonart der Quinte, d. h. nach a-moll mit authentischem Schluss ohne die geringste Rückdeutung nach der Ausgangstonart [3]).

Es erübrigt sich, die Einzelanalysen zu wiederholen. Nur ein Phänomen, das eindringlich Bachs Konsequenz in der Innehaltung bestimmter Richtlinien zeigt, sei herausgegriffen. In der Bearbeitung der gleichen Melodie, die den Schluss der Kantate «Es ist ein trotzig und verzagt Ding» bildet [4]), lässt der Meister den Choral, der hier um eine kleine Terz aufwärts transponiert erscheint (dorisch d = f, äolisch a = c), mit folgenden Harmonien einsetzen:

Nr. 107.



d. h. er deutet wieder durch einen *subdominantischen Anfangsklang auf das Fundament f* der dorischen Anfangszeile, und so erklärt sich die Merkwürdigkeit, wie Bach dazu kommt, einen Choral, *der eindeutig in c-moll* (mit Duralteration) *schliesst, mit einem B-Dur-Akkord einzuleiten.*

Beachtenswert ist auch die Vorzeichnung. Die beiden *b*, die Bach vorschreibt, spiegeln die harmonische Unbestimmtheit des Werkes wieder. Nach Bachs allgemeiner Praxis wären ♭♭ zu erwarten; diese würden sowohl dem dorischen Anfang (Fundament f, also einem *b* zu wenig gegenüber f-moll) als dem äolischen Schluss (Fundament c) gerecht. *So wie es geschrieben* steht, *ist es als äolisch (auf c) mit dorischer Vorzeichnung* zu lesen.

Noch eine dritte Choralweise weist schon in ihrer alten melodischen Anlage eine Doppeltonalität auf. Es ist das Lied «Christum wir sollen loben schon».

---

[1]) B. G. XII, 1; S. 43 u. B. G. I, S. 210.

[2]) P. O. VI, S. 46, Nr. 17, und P. O. VI, S. 49, Nr. 18.

[3]) In dieser Beziehung macht das Orgelvorspiel P. O. VI, Nr. 17, insofern eine Ausnahme, als es bei Eintritt des letzten Tones des c. f. die Trugschlusswendung V^7 (V) IV (vgl. S. 56) bringt und in breiter plagalischer Haltung schliesst.

[4]) B. G. Jahrg. XXXV, Nr. 176.

Nr. 108.

Aber nicht zwischen dorisch und äolisch schwankt die Bewegung, sondern zwischen dorisch und phrygisch. Wenn auch schon der erste Vers mit der phrygischen Finalis e schliesst [1]), so trägt doch seine Bildung durch den Ausgangston d, durch den ersten Aufstieg der Melodie nach a und dann vor allem durch den Quintsprung a-d so stark dorisches Gepräge, dass sich bei der Harmonisierung entsprechende Konsequenzen bemerkbar machen müssen. Rufen wir uns in Erinnerung, wie Bach kirchentonartliche Merkmale in seine Sprache übersetzt. Das unversetzte Dorisch wird zu d-moll, das Phrygische zu einem absolut ungefestigten a-moll, mit dem typischen Halbschluss auf der Dominante E-Dur. (Entweder eingeführt durch die plagale Wendung a-moll-E-Dur, oder die phrygische Klausel d-moll-E-Dur.) Bei den Harmonisierungen der dorisch-äolischen Singweisen fanden wir eine tonale Entwicklung von d-moll ihren Ausgang nehmend und in a-moll schliessend (bei der Transposition in entsprechenden modernen Tonarten). In den Bearbeitungen der dorisch-phrygischen Melodie haben wir also nach dem Ausgeführten eine tonale Entwicklung zu erwarten, deren Ausgangspunkt d-moll, deren Ziel aber ein zu a-moll dominantischer E-Dur-Akkord ist. Vier Fassungen Bachs bestätigen diese Erwartung [2]).

Da sich Bach in der einen davon, in der Fughetta für Orgel, die Freiheit nimmt, nicht eine regelrechte alte phrygische Klausel als Abschluss zu bilden, sondern die Endbestätigung des E-Dur-Klanges durch einen eingeschobenen dominantischen verminderten Septakkord

---

[1]) Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass die erste Choralzeile sowohl dieser Melodie als auch die der vorausbesprochenen die tonale Anlage (im kirchentonartlichen Sinne) der Gesamtentwicklung vorausnehmen. Beide beginnen mit der Finalis des ersten Kirchentones und beide wenden sich zu den Grundtönen, nach denen der Gesamtzusammenhang letztlich zielt.

[2]) *a)* Eingangschor der Kantate gleichen Namens: B. G. Jahrg. XXIV, S. 3.
b) Schlusschoral derselben Kantate: ebenda S. 20; bei Erk., Nr. 175.
c) Orgelvorspiel: P. O. V, S. 8.
d) Fughetta für Orgel: P. O. V, S. 9.

dis-fis-a-c herbeizuführen [1]), so ergibt sich als Schluss der einfachen Form folgende frappante Bildung. (Sie ist vom letzten Themaeintritt an gegeben. [Bach verarbeitet nur die erste Choralzeile.])

Nr. 109.

Ist man sich der vielfachen kirchentonartlichen Beziehungen und ihrer Behandlungsweise durch Bach klar, so hat die Stelle nichts Ausserordentliches, nichts Unlogisches mehr. Weil Mayrhofer [2]) jene offenbar entgangen sind, kommt er in der Analyse der Fughetta zu den überraschenden Worten:

«Eine grosse Überraschung wartet des Hörers am Ende. Man hat das sichere Gefühl, dass die Vertonung dorisch oder mit einem Durschluss enden werde, doch siehe da, in der zweiten Hälfte des vorletzten Taktes dreht es sich auf einmal nach E-Dur hinüber, um in dieser Tonart zu schliessen. Was mag wohl den Meister bewogen haben, einen solchen harmonischen Salto mortale zu machen?»

Der Grund also war: *Das Bestreben, die kirchentonartlichen Modulationstendenzen zu wahren mit dem Hilfsmittel moderner Kadenzierungsmöglichkeiten.*

Die grundsätzlichsten Einflüsse der Kirchentonarten auf die Harmonik Bachs haben wir herauszuheben gesucht. Sie haben sich in demjenigen Formengebiet offenbart, dem alte kirchliche Weisen, seien es evangelische Kirchenlieder oder Bruchstücke des gregorianischen Chorals, zugrunde liegen. So scharf in Bachs Gesamtkunstschaffen der Formenreichtum nach choralbedingtem und choralfreien Werken abgegrenzt werden könnte, so scharf haben wir die Sonderung der harmonischen Stilkreise geführt. Es drängt sich nun die Frage auf, wo schneiden sich die Kreise, wo dringt die neue tonalitätsbedingte Ausdrucksweise in die Kirchentonarten ein, wo ist das Gegenteil der Fall? Die erste Seite der Frage ist während der Analyse

[1]) Den gleichen Vorgang haben wir schon in der Bearbeitung des mixolydischen Chorals «Die Nacht ist kommen» festgestellt.

[2]) A. a. O., S. 143.

zwanglos gelöst worden. Immer wieder wurde betont, dass Bach auch da, wo er kirchentonartlich schreibt, dem einzelnen Klang Funktionsbedeutung im modernen Sinne verleiht. Auch die Versetzung der alten Töne in beliebige Intervalle (dorisch d-moll nach f-moll, h-moll usw.) ist ein Ausfluss der modernen Setzweise.

Die andere Seite der Frage aber, ob Einflüsse der Kirchentonarten auch im nicht choralbedingten Formengebiet Bachs zu konstatieren sind, ist bis dahin nicht berührt worden. Schon Spitta [1]) streift die Frage, aber mit einer merkwürdig allgemein gefassten Formulierung lässt er sie recht rätselhaft erscheinen. Einerseits nämlich wendet er sich gegen die Auffassung Kirnbergers, der gewisse Fugen des Wohltemperierten Klaviers bestimmten Kirchentonarten angehörend erklärt hat, und belässt dieser Ansicht nur Gültigkeit, «insofern sie (Kirnbergers Bezeichnungen) nichts anderes ausdrücken sollen als ein Überwiegen derjenigen Modulationen, die dem Wesen dieser oder jener Kirchentonart eigentümlich sind». Anderseits aber schliesst Spitta seine diesbezügliche Betrachtung mit dem Satze: «Aber eine solche aus den tiefsten Tiefen sich entfaltende Harmoniefülle war doch nur möglich bei umfassendster Benutzung der in den Oktavengattungen gegebenen Modulationsmittel.»

Wo ist diese in choralfreien Formen Bachs zu finden? Darauf bleibt Spitta die Antwort schuldig, und der Grund ist, dass sich ein diesbezüglicher Nachweis nicht führen lässt. Denn was bedeuten innerhalb des ungeheuren Werks Bachs die vereinzelten dorischen Sexten und mixolydischen Leittonumbiegungen, die Riemann in seinen Analysen des Wohltemperierten Klaviers namhaft macht [2])? Und was bedeutet die dorische Vorzeichnung einiger nicht auf Choralweisen geschriebener Werke, wie die der Chromatischen Phantasie, der Violinsolosonate in g-moll? Gerade die grundsätzlichsten kirchentonartlich bestimmten harmonischen Phänomene, die Doppeltonalität und die Einführung leiterfremder Klänge in einer modernen Grundskala (der mixolydische und der phrygische Untersekundenklang) lassen sich in Bachs choralfreien Formen nicht allgemein nachweisen [3]). Auch Wechselsubdominanten [(IV) IV] und schliessende Dominanten finden sich selten in ihnen. Es muss festgelegt werden: *die Einflüsse der Kirchentonarten auf Bachs Harmonik erstrecken sich im wesentlichen nur auf dessen choralbestimmte Werke.*

---

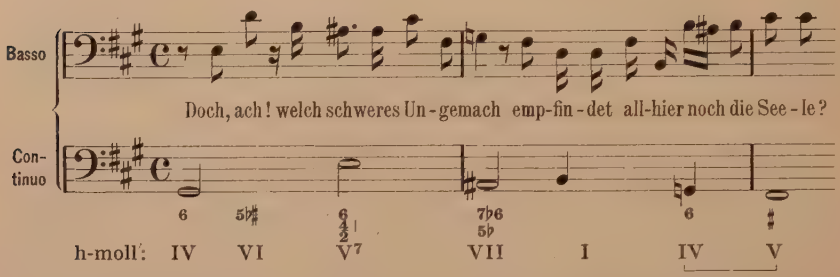
[1]) A. a. O., Bd. II, S. 613.

[2]) S. a. a. O., Bd. II, S. 5, 15, 70, 122 und 168.

[3]) Durchaus Ausnahme bilden die im Crucifixus der h-moll-Messe nachgewiesenen Akkorde der kleinen phrygischen Sekunde.

Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel. Zu den oben angedeuteten gesellt sich noch eine kirchentonartliche Wendung die von Bach öfters angewendet wird. Es ist der phrygische Halbschluss, in moderner Bezifferung ausgedrückt die Folge IV — V, Mollsubdominante-Dominante einer Molltonart. Dank der merkwürdig ungelösten Wirkung dieser Kadenz ist sie im Bachschen Rezitativ geradezu zur typischen Frageformel geworden. Z. B. [1]):

Nr. 110.



Die Beschränkung kirchentonartlicher Wendungen auf Choralbearbeitungen über Melodien, die sich in einer bestimmten Oktavengattung bewegen, wirft ein helles Licht auf die Konsequenz des harmonischen Schaffens Bachs. Nur dadurch, dass er die beiden für ihn in Betracht fallenden tonalen Darstellungssysteme schied, war es ihm möglich, eine so wundervoll in sich geschlossene harmonische Gesamthaltung zu gestalten, wir wir sie im ersten Abschnitt unserer Arbeit darzustellen uns bemühten. Hätte Bach dem Einfluss der Kirchentonarten auch bei den choralfreien Formen einen grösseren Raum gegeben, so wäre seine Harmonik weit mehr nach rückwärts, nach der Vergangenheit, gerichtet worden. Es entspricht seiner ungeheuren harmonischen Kraft, dass er in zwei grundsätzlich verschiedenen Harmoniestilen arbeiten konnte, in einem ausgesprochen modernen und in einem archaisierenden, ohne den ersten dem letzteren unterzuordnen. Die Vorbedingungen zu dieser doppelten Arbeitsweise liegen jedoch nicht nur in Bach selbst, sondern sie gehen auf seine Vorgänger zurück, als deren Vollender und Erfüller er erst verständlich werden kann.

---

[1]) Aus der Kantate «Meinen Jesum lass' ich nicht». B. G. Jahrg. XXVI, S. 77.

Zweites Kapitel.

Harmonische Entwicklungslinien zu Bach.

A. Zur Entfaltung der Quintenkadenz und der Aufbauformel.

«Jeder Übergang ist ein Geheimnis. Es lassen sich wohl ein Ausgangs- und ein Zielpunkt fassen, aber der Augenblick selbst, in dem sich die Umwandlung vollzieht, ist unfassbar, weil er in Wirklichkeit nicht existiert, weil er nur ein vom Geiste gesetzter Schnittpunkt ist.»

Mit diesen Worten leiten Bourguès und Dénéréaz [1]) das Kapitel ein, in dem sie die Loslösung der Harmonik vom Kontrapunkt beleuchten. Was hier vom allgemeinsten harmonischen Entwicklungsprozess ausgesagt ist, lässt sich auf den uns beschäftigenden Übergang übertragen. Sein Ausgangspunkt, die durch Kirchentonarten und kontrapunktische Arbeitsweise bedingte Art der harmonischen Fortschreitung, die noch nicht die Klangfolgen auf ein *harmonisches* Zentrum bezieht und die dessen prägnanteste Ausdrucksform, die Quintkadenzierung, meidet, ist leicht zu erfassen und in den Werken der niederländischen Schulen namentlich zu erkennen. Ebenso bestimmt ist uns im Werke Bachs ein Zielpunkt der Entwicklung, die vollständige Quintenkadenz und gleichzeitige schärfste Tonalitätsbestimmung, entgegengetreten. Aber so klar Ausgang und Ziel vor Augen liegen, so unfassbar sind die Übergangserscheinungen für die analysierende Betrachtung.

Versuche, die Keime tonaler Kadenzierungsweise aufzudecken, sind gemacht worden, und wenn auch die Resultate naturgemäss nur relativer Art sind, so weisen sie doch in das Stil- und Formengebiet, in dem die zum Durchbruch führenden Ereignisse zu suchen sind.

In einer Studie über Gesualdo da Venosa [2]) führt Ferd. Keiner aus, dass «Gesualdo Venosa in seinen spätern Madrigalen durch die Folgerichtigkeit seiner Harmoniefolgen und Kadenzen seine sämtlichen Vorgänger übertrifft», und Kroyer in der Abhandlung über «die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts»[3]) sagt in bezug auf die Werke Nic. Vicentinos, eines Vorläufer Gesualdos aus:

---

[1]) A. a. O., S. 129.

[2]) Keiner, Ferd., Die Madrigale von Gesualdo da Venosa. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914.

[3]) Kroyer, Theod., Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal (Beihefte Nr. IV zu den Publikationen d. J. M. G.). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

«Aus der ganzen Anlage der Madrigale kann man so recht ersehen, wie der Charakter der einzelnen Kirchentöne in jenen Tagen sich immer mehr verwischte, wie zumal in Vicentinos Buch das Ionische und das Äolische, vielfach transponiert, unaufhaltsam in den Vordergrund sich drängen, wie damit aber der innere geistige Zusammenhang der Harmonie lebhafter als je sich kund tut.»

Und in der Einleitung zu eben dieser Arbeit stehen, auf die Haupterscheinung hinweisend, die Worte:

«Eine der interessantesten, aber auch folgenschwersten Erscheinungen in der Musikpraxis des 16. Jahrhunderts ist die *Chromatik*. Unser modernes Tonsystem, hervorgegangen aus der Reduktion der alten Kirchenmodi auf Dur und Moll, die gleichschwebende Temperatur, die Harmonik, selbst die jüngste Errungenschaft der Neuzeit, jener von Fétis statuierte Begriff der Tonalität, sie haben den Strahlpunkt eigentlich in ihr [1]).»

Noch sind es nicht ausgesprochene Quintfortschreitungsreihen die die Harmonik des Madrigals charakterisieren, sondern erst in einer eben durch die Chromatik hervorgerufenen häufigen Durchsetzung des harmonischen Satzes mit dominantischen Klängen kündet sich die harmonische Denkweise an.

Die eingeschlagenen Bahnen der Madrigalisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden nicht direkt weiterverfolgt [2]). Wohl aber fanden die Hauptprinzipe ihrer Errungenschaften, *die Kadenzbildung auf allen beliebigen Stufen einer Grundtonleiter* mit Hilfe der Chromatik und anderseits *die Zusammenfassung grösserer Fortschreitungskomplexe zu tonalen Zusammenhängen*, weitere Pflege in dem um 1600 erstandenen neuen Musikstil, vornehmlich natürlich in der Oper. Die direkten Verbindungspunkte sind allerdings nicht bei den Florentinern aufzudecken, deren Harmonik trotz des Durchbruches des monodischen Prinzips noch auf dem Boden der Kirchentonarten steht, sondern erst bei *Monteverdi*, als dessen Vorläufer Gesualdo geradezu bezeichnet worden ist. Nach beiden Richtungen —

[1]) Vgl. a. a. O., S. 1.

[2]) Keiner schreibt a. a. O., S. 54: «Eine Weiterbildung der Harmonik Gesualdos hat nicht stattgefunden aus dem einfachen Grunde, weil die Theorie noch nicht so weit entwickelt war, eine feste formalistische Erklärung solcher Harmoniefolgen zu geben.» Auf so einfache Weise dürfte denn doch die Tatsache nicht zu erklären sein. Die stets nachhinkende Theorie hat niemals eine lebendige Entwicklung zu hindern vermocht. Diese aber zielte zunächst zu straffster tonaler Zentralisation (Erfüllung Händel und Bach, konsequenteste Anwendung junge Klassik), und erst nach Überwindung dieses Zieles konnte sie nach der angedeuteten Richtung hin entfaltet werden (Romantik).

Kühnheit der harmonischen Einzelfortschreitung und Zusammenschluss zu tonaler Kadenzierung — ist Monteverdi ein wichtigster Abschnitt der harmonischen Entwicklung. Bei ihm ist schon ausserordentlich häufig die Formel II — V — I als kadenzierende Klausel zu finden, sei es mit der zweiten Stufe als Grundakkord oder als Sextakkord oder gar die Formel von der Zwischendominante zur Dominante.

Nr. 111.

a) als Grundakkord *b)* als $\frac{6}{5}$-Akkord *c)* als Zwischendominante

Dass die um einen Quintschritt erweiterte Formel VI — II — V—I noch ungleich seltener von Monteverdi angewendet wird, weist darauf hin, dass die Darstellung der tonalen Quintenkadenz ihre historische Wurzel mehr in ihrem Schluss V — I und weniger in dem Anfang I — IV besitzt. Von dem Schlussakkord aus greift das tonale Empfinden gewissermassen in der Formentfaltung nach rückwärts aus, oder anders ausgedrückt, der als *Tonika zu erwartende Akkord* macht seine Bedeutung zunächst über *die nächsten* und *erst allmählich über die entfernteren Klänge rückwärts* zu geltend. Ebenfalls aus dem Orfeo stammen die folgenden Takte [1]):

Nr. 112.

[1]) A. a. O., S. 132.

Für die Bachsche Art der Anwendung der vollständigen Quintenkadenz war typisch, dass er sehr häufig nur in ihrem Anfang einem melodischen Sequenzprinzip Folge leistete (vornehmlich die Folge VII — III in melodischer Wiederholung von I — IV), während der ganze Schluss VI — II — V — I ungehindert durch melodische Rücksichten sich in freier harmonischer Fortschreitung anschloss. Gerade in der Harmonik Monteverdis ist nun zu beachten, wie hier die beiden Teile der vollständigen Quintenkadenz noch nicht zusammengeschweisst erscheinen. Vielmehr ist noch unabhängig von einer Abrundung durch den Schluss VI — II — V— I der Anfang I — IV — VII — III zu konstatieren. So z. B. in dem deutlich volkstümlichen Einfluss verratenden Anfang der Arietta des Valleto aus der Oper «l'Incoronazione di Poppea, der nach der Ausgabe H. Goldschmidts lautet [1]):

Nr. 113.

Wann und wo die von zwei Seiten her sich entwickelnde Quintenkadenz zum Zusammenschluss und fernerhin zum allgemeinen Besitztum der vornehmlich weltlichen Musik *gelangt ist, dürfte nicht fest abzugrenzen sein. Für Monteverdis Übergangsstil ist die Kadenz in ihrer vollständigen Gestalt* bei weitem noch nicht *bestimmend.* Immerhin sind bei ihm Vorahnungen ausser den schon erwähnten partiellen zu finden, die erkennen lassen, wie schon unter den noch *kirchentonartlich bestimmten Terz- und Sekundfundamentfortschreitungen Quintgefühle* latent ruhen, die nur der *Auslösung harren.*

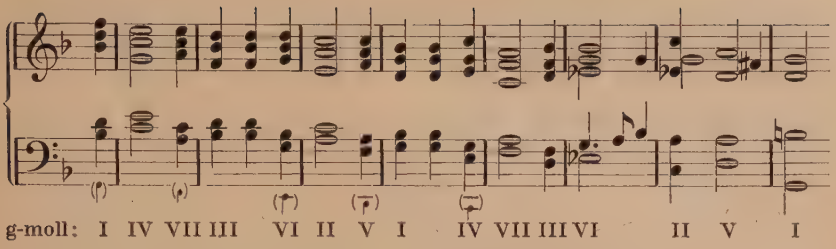
Als Gegenbild zu der in Nr. 6 mitgeteilten Bachschen Kadenz, die terzverwandte Klänge an Stelle der primär zu erwartenden setzt, lassen sich die folgenden Takte anführen [2]); diese ihrerseits bewegen sich in ihrem ersten Teil durchwegs in Terz-Sekundfortschreitungen, während die in Klammer angedeuteten Unterterztöne schon latente Fundamentsbedeutung beanspruchen können.

---

[1]) S. Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, Bd. 2, von Hugo Goldschmidt. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904, S. 136.

[2]) Orfeo, a. a. O., S. 135.

Nr. 114.



Bei Bach haben wir schon die *Überwindung* der Quintenkadenz, bei Monteverdi dagegen erst die *Vorahnung*. Die historische Stellung der beiden entsprechenden Kadenzen spiegelt sich darin wieder, dass *Bach den Unterterzklang an Stelle der Grundstufe treten lässt* (der Fundamentton ist also vorhanden), während bei *Monteverdi es die Oberterzstufe ist* (Fundamentton erklingt nicht), die einstweilen noch die *Grundstufe ersetzt*.

Nicht ohne Absicht wurde bei Beispiel Nr. 113 bemerkt, dass die betreffende Arietta volkstümlichen Charakter trage [1]). Denn es ist klar, dass nicht allein die Oper sich des neuen Harmoniestiles bemächtigte, sondern jede Musikgattung, die sich nicht bewusst konservativ zu den Neuerungen einstellte. Namentlich war es die aufblühende Instrumentalmusik, die nach 1600 mächtig zur Verwirklichung der Tonalitätsforderung im modernen Sinne beitrug. In ihr sollte denn auch die vollständige Quintenkadenz als Ausdruck der konsequentesten Anwendung der harmonischen Errungenschaften ihre ersten Triumphe feiern.

Schon im Jahre 1637 schreibt Tarquinio Merula eine Ciacona, in der das *Thema sequenzartig* in die *Quintenkadenz* eingelegt erscheint [2]). Die Komposition ist harmonisch um so interessanter, als sie, *trotzdem die obstinate a-moll-Kadenzierung eine gefestigte Tonalität vorspiegelt*, diese doch noch nicht besitzt. Der eigentümliche *b*-betonende Anfang des im übrigen als äolischer Tonart anzusprechenden

Stückes kann harmonisch nur als kirchentonartliche Reminiszenz (Hinweis nach dem Dorischen) verstanden werden, und durch einen ebenso merkwürdigen Nachsatz wird diese Beziehung noch einmal

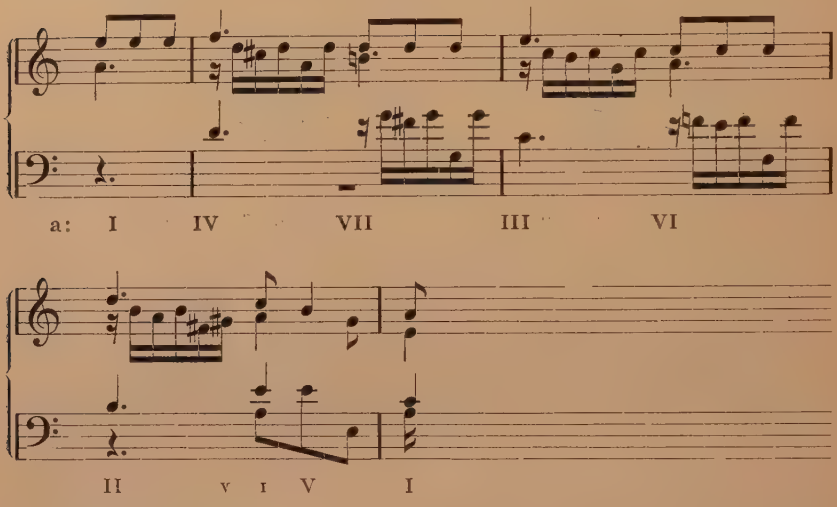
[1]) Vgl. H. Goldschmidt, a. a. O., Bd. II, S. 24.

[2]) Bei Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 90, 2. Aufl., S. 164.

hervorgehoben. Nach einer scharfen a-moll-festsetzenden Kadenz nämlich hebt Merula das erobert geglaubte Tonikagefühl wieder auf, indem er, gleichsam um sich zu korrigieren, nach $4\,^2/_4$ Takten in breiterm dorischen Halbschluss, d-moll-A-Dur, mündet.

Das Variationsthema selbst lautet:

Nr. 115.



d. h. es durchläuft in tokkatenartigen Spielfiguren die vollständige Quintenkadenz von a-moll, überall die natürlichen Tonverhältnisse (ohne Alterationen) ausnutzend.

Sechs Variationen nun, die nach dem damaligen Variationsbegriff sich darauf beschränken, durch neue Figurationsmotive das Hauptthema ♩♩♩ 𝅗𝅥. zu umspielen, behalten das harmonische Gerüst bei. Es finden sich aber in ihnen schon eine Reihe Einzelzüge, die die hauptsächlichsten möglichen Veränderungen der Kadenz zeigen. So bringt die zweite Variation die VII. Stufe als Mollakkord (g-moll), d. h. sie nimmt ihr ihren zur nachfolgenden III. Stufe dominantischen Charakter. Dagegen wird in der sechsten Variation die Anfangstonika als Durakkord eingeführt, so dass diese ihrerseits nun zu einer Zwischendominante zur IV. Stufe verwandelt wird. Des ferneren findet sich in der zweiten Variation an Stelle der II. Stufe (h-moll), der D-Dur-Akkord, also die IV. Stufe. *Demnach finden wir schon hier die auch aus Bach vertraute Vertretung terzverwandter Klänge in der Quintenkadenz.*

Vor allem bemerkenswert aber ist die Art der Modulation, die Merula anwendet, um die fünfte und sechste Variation in der Subdominante (d-moll) zu halten. (Man beachte den logischen Zusammenhang mit den Andeutungen des dorischen Kirchentones am Anfang und Schluss.)

Genau nach den S. 67 ff. in bezug auf die Harmonik Bachs erörterten Prinzipien der Modulation führt Merula die Entwicklung von a-moll nach d-moll, also ohne einen Augenblick die Fortschreitung in Quintfundamentschritten zu unterbrechen. Schematisch dargestellt heisst der Übergang:

A-moll: I IV VII III VI II V I IV VII III VI.
d-moll: V I IV VII III VI II V I.

Er ist also der denkbar labilste und unabgrenzbarste [1]).

Um Erscheinungen der Bachschen Harmonik in ihrem Keime wachsen zu sehen, hätte natürlich auch manch anderes Werk aus dem Formenreichtum der Zeit herausgehoben werden können. Dass aber gerade die Chaconne gewählt wurde, hat seinen guten Grund. Immer und immer wieder musste betont werden, dass Harmonik und Form miteinander aufs engste verknüpft seien. Die Verbindung, die in der Ciacona zwischen Variationsidee und vollständiger Quintenkadenz geknüpft erscheint, hat sich fast unverändert behauptet, bis zu Händel und Bach. Die beiden Gewaltigen bringen auch hier — namentlich Bach —, wie in fast jedem Formengebiet, die Entwicklung zu Höhepunkt und Abschluss, und dennoch ist vielleicht keine Form geeigneter nachzuweisen, wie sehr die beiden Glieder einer klaren historischen Linie sind und nicht alleinstehende Einzelgrössen ohne Zusammenhang mit Zeit und Vergangenheit.

Händels in Frage stehende Passacaille in g-moll aus einer Klaviersuite [2]) ist über jede Problematik erhaben. Mit lapidarer Bestimmtheit wird das Thema aufgebaut. Jede harmonische Fortschreitung erhält einen aus der rhythmischen Beschaffenheit der Oberstimme sich ergebenden Akzent. (Es ist der pathetische, aus der französischen Ouvertüre bekannte punktierte Rhythmus usw.) In 15-maliger Variation steigert Händel mit Mitteln des Rhythmus und der äussern Dynamik, ohne die harmonische Grundbewegung anzutasten. Nur in der elften und zwölften Variation lässt er die Fundamentalschritte zurücktreten und lässt an ihre Stelle Dominantsept-

[1]) Zur formalen Analyse ist diese Tatsache nicht unwesentlich. Durch eine willkürliche Abgrenzung der Variationen gegeneinander wird Riemann in der Ausgabe der Ciaconna weder der harmonischen noch der formalen Eigentümlichkeit des unabgrenzbaren Überganges gerecht.

[2]) Ausgabe Peters: Suiten I—VIII, S. 71.

und verminderte Septakkorde treten, die die jeder vollständigen Quintenkadenz immanente chromatisch fallende Linie herausheben (vgl. S. 46).

Bachs Chaconne für Violine solo [1]) ist ungleich phantastischer und abgründiger und in ihrer Inhaltsschwere überhaupt nur mit Höhepunkten im Bachschen Werke selbst zu vergleichen. Überwältigend ist der unermessliche Fluss der linearen Entwicklung, und die Konsequenzen der harmonischen Entfaltung sind nicht minder staunenswert.

Das Thema lautet in seiner zweiten Periode, die nur durch bestimmtere Schlusskadenzierung von der ersten abweicht:

Nr. 116.

Hinter der Einfachheit liegt die Genialität verborgen. So primitiv harmonisch die Takte auch sind, sie fassen in sich die Möglichkeit zu einer Entwicklung, die allgemeine historische Geschehnisse im einzelnen erneuert. Was wir anhand von Monteverdibeispielen dargelegt haben, dass sich die *vollständige Quintenkadenz von zwei Seiten her entwickelte*, gewissermassen vom Anfang und vom Schluss her — hier infolge eines *Sequenzprinzipes*, dort aus *rein harmonischem Kadenzierungswillen* heraus —, findet in der Chaconne eine Bestätigung. Wenn nämlich Bach an Stelle des ersten harmonischen Zweitakters I II V I eine Kadenzierung bringen würde, der die typische Sequenzbildung I IV VII III zugrunde läge, dann wäre die vollständige Quintenkadenz I IV VII III VI II V I geschaffen. Und Bach würde damit nicht nur wieder einmal seine längst erkannte Vorliebe für diese Bildung bekunden, sondern, was weit wichtiger ist, er würde sich als direktes Glied jener Entwicklungskette einreihen, die die Chaconne über das schon von Tarquinio Merula angewandte harmonische Gerüst baut.

Untersuchen wir zunächst, wie sich die Anfangskadenz I II V I zu der geforderten Formel I IV VII III verhält. Die Klänge der letztern sind alle, mit Ausnahme der identischen Toniken, einander

[1]) B. G. Jahrg. XXVII, S. 32.

paarweise terzverwandt [1]). Wie gerne Bach solche sich gegenseitig vertreten lässt, ist an anderer Stelle ausgeführt worden. Hiermit ist die Möglichkeit zur Einführung einer *Sequenz* da, und in der sechsten Variation springt die *vollständige Quintenkadenz, die ideelle harmonische Grundlage* der ganzen ungeheuren Formentwicklung, unverhüllt hervor.

Nr. 117.

Es ist hier nicht der Ort, mittels einer eingehenden harmonischen Analyse der ganzen Chaconne die Umwandlungen aufzudecken, die Bach die Kadenz erfahren lässt [2]). Die historische Stellung der Harmonik ist allein massgebend, und in bezug auf diese ist festzustellen: *Bach wurzelt*, was die Grundlagen seines Harmoniesystems betrifft, *fest in der lebendigen Entwicklung* selbst, die, *von der Loslösung der Kirchentonarten* ausgehend, zur *modernen tonalitätsbestimmten*, die *Quintfundamentschritte* bevorzugenden Kadenzierungsart führt. Wie er Erbe und zugleich Erfüller beinahe aller formalen Erscheinungen ist, so übernimmt er die harmonischen Grundlagen auch noch aus der historischen Entwicklung, aber kraft seines Vollendergenies gibt er ihnen höchste und vor allem konsequenteste Gestalt.

Die Chaconne vermochte besonders einleuchtend die Entwicklung und Höhepunkte der Quintenkadenz zu illustrieren. Vergegenwärtigen wir uns aber, dass sie insofern eine Sonderstellung im harmonisch-formalen Aufbau einnimmt, als sie keinen Modulations-

---

[1]) Nämlich II — IV, V — VII und I — III.

[2]) Eine dahingehende Untersuchung würde zu den im ersten Abschnitt erkannten Erscheinungen führen, vornehmlich:

a) Terzvertretungen innerhalb der vollständigen Kadenz;

b) Zwischendominantbildungen;

c) weitere Alterationserscheinungen (neapolitanischer Sextakkord);

d) Heraushebung der chromatisch fallenden Linie u. a. m.

möglichkeiten Spielraum gibt [1]), so erhellt, dass ihre Geschichte kein Licht auf die Herausbildung der typisch Bachschen Modulations- oder Strukturformel I — V — x — I zu werfen vermag. Wohl aber eignen sich dazu andere Formen. Wir wählen zur Anschauung eine, die eine besonders klare Entwicklungsgeschichte hat, und die auch von Bach als vollkommen gefestigtes Gebilde übernommen worden ist, wenn er ihr auch einen ganz andern Geist eingehaucht hat, als es einer seiner Vorgänger vermocht hätte. Gemeint ist die da capo-Arie.

Sie ist der Inbegriff der formalistischen italienischen Musik überhaupt, und wenn bedauert wird, dass Bach in gewissem Sinne dem Einfluss Italiens zu seinem Nachteil unterlegen ist [2]), so bezieht es sich gerade auf die Übernahme dieser aus der italienischen Oper stammenden Form. Schon die Quintenkadenz kann geradezu als eine italienische Frucht betrachtet werden, insofern sich in ihrer Konstituierung der vollzogene Prozess von der Loslösung der Harmonik aus dem Banne der Kirchentonarten am reinsten ausgeprägt hat, und insofern dieser Prozess eine äussere Erscheinung tiefer liegender historisch-psychologischer Grundvorgänge ist, nämlich des Durchbruches des Renaissancegefühls in der Musik.

Nicht als von so allgemeiner Bedeutung darf die Entfaltung der Aufbau- und Modulationsformel angesehen werden. Ihr Gehalt erschöpft sich vielmehr in einer spezifisch *formalen* Funktion. Aber eben gerade diese ihre formal wichtige Stellung ist es, die es lohnend macht, auch auf ihren Ursprung näher einzugehen. Mit Recht weist Keiner [3]) darauf hin, dass «Ausbildung der tonalen Kadenz und Entwicklung der Modulationsgesetze Hand in Hand» gehen. Denn eben erst nach einer Konsolidierung der ersteren kann die harmonische Bewegung auf längere Zeit in einer anderen Tonart geführt, d. h. moduliert werden.

Wie die Anfänge der tonalen Kadenz noch durchaus im Kirchentonartsystem verwurzelt sind, so liegen auch schon die Modulationsbedingungen darin vorgebildet. Denn sowohl die Vorgänge der «*Ausweichung*» als der «*Verwandlung*» — nach Winterfelds Terminologie — bedeuten nichts anderes als einen Tonartwechsel, wenn man die harmonische Betrachtungsweise auf die Erscheinungen der Kirchentonartharmonik anwendet. Die «Ausweichung» bewerkstelligt den

---

[1]) Wenigstens in der ausserordentlich strengen Form, die ihnen gerade Händel und Bach geben. In weniger gefestigter formaler Behandlung, z. B. schon bei Buxtehude und J. K. Kerll, finden sich Modulationen nach den nächstverwandten Tonarten.

[2]) Vgl. Schweitzer, a. a. O., S. 514.

[3]) A. a. O., S. 35.

Wechsel dadurch, dass auf einer andern als der ersten Stufe kadenziert wird, dass also, anachronistisch gesprochen, einer anderen Stufe Tonikabedeutung gegeben wird, die «Verwandlung» erreicht eine Vertauschung des Grundtones durch eine regelrechte Modifikation der Grundskala, sei es durch Alteration eines Einzeltones oder durch einen Übergang ins genus molle [1]).

Mit dem Durchbruch des neuen Harmonieprinzipes, das als Zentrum des harmonischen Geschehens den Dreiklang des Grundtones einer Skala auffasst, war, unter Übernahme der erwähnten Vorgänge, die Modulationsmöglichkeit im heutigen Sinne ohne weiteres geschaffen. Aber es bedurfte noch eines weiteren Ereignisses, damit das Berühren eines Fremdtonartbereiches zu jener organischen Funktion erwachsen konnte, die sich in der Modulationsformel Bachs ausdrückt. Es bedurfte einer Losreissung vom Text als allein formbestimmenden Faktors, es bedurfte, um es kurzweg zu sagen, des Phänomens einer absoluten Musik, das sich in Bach erstmalig in der Musikgeschichte überhaupt vollendet gestaltete. Erst in einem absolut musikalischen Formwillen konnte die Harmonik als derart formbestimmendes Element verwendet werden, wie wir es in Bachs Werk erkannt haben.

Der Emanzipationskampf aber, den die Musik um die Loslösung vom Text führen musste, um ihre Absolutheit zu erringen, vollzog sich nirgends drastischer als in der Geschichte der Oper. Aus engster Anschmiegung an den Text ist das monodische Rezitativ hervorgegangen, und in einem Triumph der rein musikalischen Form über den Inhalt gipfelt die neapolitanische Oper, aus der Bach die Form der da capo-Arie übernahm.

Betrachten wir eines der frühesten Beispiele dreiteiliger Form, so lässt sich feststellen, dass nicht zugleich mit der Dreiteiligkeit selbst die harmonische Organisierung auch vorhanden ist. Vielmehr weist eine mitgeteilte Arie aus der komischen Oper «La Tancia» des Jacopo *Melani* [2]) noch eine vom harmonischen Standpunkte aus äusserst interessante Entwicklungsphase auf. In rein formaler Beziehung sind schon alle Bachschen Elemente vorhanden, nämlich: Hauptteil-Ritornell-Mittelteil-Ritornell und Hauptteil-Ritornell im da capo. Aber die harmonische Organisation steht noch im Anfange der Entwicklung. Erst eine schwache Hinneigung zur Paralleltonart B-Dur (die Arie

[1]) Im modernen Vorgang der Modulation sind die beiden Begriffe von Ausweichung und Verwandlung zusammengeschmolzen, denn es ist keine Kadenzierung auf einer andern als der Grundstufe mehr möglich, ohne zugleich die Grundtonleiter zu modifizieren.

[2]) Hugo Goldschmidt, a. a. O., Bd. 1, S. 382.

steht in g-moll) bezeichnet tonartlich die Gegensätzlichkeit zu den Hauptteilen. Aber was das Entscheidende ist, die Gegensatztonart vermag sich noch zu keiner Klausel durchzusetzen, und das Ritornell, das sich in der ausgebildeten da capo-Arie stets tonartlich nach seinem Vordersatz richtet, verwischt jegliche Modulationsandeutung, indem es so gesichert in der Haupttonart steht wie der Hauptteil selbst. Die Arie stammt aus dem Jahre 1657.

Eine weitere Phase der harmonischen Entwicklung wird bezeichnet durch eine Arie des Marc Antonio *Cesti* (1620—1669), aus dessen Oper «La Dori» [1]). Sie zeigt insofern noch nicht den schon bald darauf obligatorischen, ja schablonenhaften harmonischen Aufbau, als ihr Mittelteil, der rhythmisch ganz gegensätzlich zu den Hauptteilen behandelt ist, immer noch in der Grundtonart schliesst. Wohl macht sich in seinem Anfange eine unruhige modulatorische Bewegung bemerkbar, die nach ganz vorübergehender Betonung der II. und VI. Stufe führt, aber gerade das wichtigste Moment, die Schlusskadenzierung des Mittelteiles in einer fremden Tonartstufe, hat sich noch nicht durchgesetzt.

Was wäre gewonnen, wenn sich feststellen liesse, wann und wo das endgültige Schema aufgestellt worden ist? *Legrenzi* kommt ihm insofern schon ganz nahe, als seine Mittelteile nicht mehr in der Tonika schliessen, sondern die Dominante bevorzugen [2]). Ganz durchgebrochen aber ist die Herrschaft der sogenannten Nebenstufen für die Gegensatzteile erst bei den späteren Venetianern, wie *Pallavicino* und *Steffani*, und dann vor allem bei dem Haupt der neapolitanischen Opernschule, bei Alessandro *Scarlatti*. Von da ist der harmonisch-modulatorischen Bewegung eine Bahn vorgezeichnet, die auch Bach, wenn er da capo-Arien schrieb, nie verlassen hat. Diese Bahn aber wurde oben (S. 30) erkannt als eine Modifikation der allgemeinsten harmonischen Aufbauformel I — V — x — I von Bachs choralfreien Formen. Es ist anzunehmen, dass auch diese primitivste Formel sich analog mit der Formentwicklung überhaupt herausgebildet hat, dass sich auch erst allmählich die Tonartbereiche der Nebenstufen ihren Platz in den Durchführungsteilen erobert haben. Auch in der Geschichte der Fugen- und Tanzformen müsste konstatiert werden, dass Bach die Prinzipe des harmonisch-modulatorischen Aufbaues der Formen von seinen Vorgängern und Zeitgenossen übernommen hat [3]).

---

[1]) Vgl. Riemann, Musikgeschichte in Beispielen, Nr. 103.

[2]) Daselbst Nr. 106 und 107.

[3]) In der Geschichte der Fuge tritt besonders klar zutage, wie erst allmählich die Nebenstufen zu derart bestimmender Bedeutung gekommen sind, dass auch in ihnen ein Themavortrag möglich wurde.

Was Bach zur riesenhaften Einzelerscheinung macht, sind nicht in erster Linie formale oder harmonische Eigentümlichkeiten, sondern es ist der Geist, der in seiner Polyphonie lebt. Die Harmonik und die Form, die renaissancehaften Elemente in Bachs Stil, sind einer noch gotisch-mittelalterlichen Ausdrucksrichtung dienstbar gemacht.

B. Die Tradition in der Harmonisierung des protestantischen Chorals.

Ein Formengebiet hat sich stärker als irgendein anderes gegen den Einfluss der musikalischen Renaissance zu halten vermocht; es ist der *lutherische Choral*. Er, in dem eine ganze Gemeinde ihre Stimme zu Gott erhebt, wehrte sich gegen den Durchbruch des Einzelnen, der ein Hauptmerkmal aller Renaissancebestrebungen bedeutet. Wohl ist in ihm auch die Oberstimme zur Herrschaft gelangt. (Die eigentliche Sanktionierung dieses Ereignisses im Kirchendienst knüpft sich an den Namen Lucas *Osiander*[1].)

Aber indem der Choral durch seine unveränderliche Melodie jeden unmittelbar formalen Einfluss abweisen konnte, war es ihm möglich, auch in seiner Harmonik Eigentümlichkeiten zu bewahren, die in ungebrochenerem Zusammenhang mit der Blüte der Harmonik des Palästrina- und Gabrielistiles bleiben konnten. Die Erscheinungsformen dieser Harmonik haben wir analysiert. Es fragt sich nun: Hat Bach über eine Entwicklungslücke zu harmonischen Mitteln zurückgegriffen, deren sich frühere Generationen bedienten, oder steht er auch hier im Zusammenhang einer direkten Entwicklungslinie, als deren Abschluss er zu betrachten wäre?

Spitta, der sonst mit bewundernswürdigem Scharfsinn die Vorformen der Bachschen Kunst aufgedeckt hat, bleibt gerade in diesem Punkt eine Antwort schuldig. Aus den allgemeinen Ausführungen, die er dem Gegenstande widmet, scheint er mehr zur Ansicht zu neigen, Bach habe in genialster Weise noch einmal zurückerobert, was seinerzeit schon fast vollständig verloren war, nämlich die Kenntnis und harmonische Ausnutzung der Kirchentonarten. Gewiss war zur Zeit seines Wirkens der Streit über die Existenzberechtigung der letzteren schon zu deren Ungunsten entschieden, und gewiss hielt die italienische Musik ihren Triumphzug durch alle Welt, das Entscheidende aber war doch, dass der *Einfluss Italiens den protestantischen Choral noch nicht seiner Herrschaft unterworfen hatte*, sondern dass *Bach auch in dessen Behandlung*, sei es als Orgelchoral oder im Vokalsatz, mitten *in einer festen Tradition stand.*

[1]) Osiander legte als erster in seinem 1586 erschienenen Choralbuch «50 Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktische Weise» die Choralmelodie in den Diskant.

Führen wir einen Vergleich zwischen der Bearbeitung eines lutherischen Chorales aus den ersten Jahrzehnten der Reformation und derjenigen des gleichen Chorales durch Bach, so ist es ganz erstaunlich, festzustellen, wie wenig in den wichtigsten harmonischen Beziehungen die aus verschiedenen Jahrhunderten stammenden Werke voneinander abweichen. An der phrygischen Weise des Lutherchorals «Aus tiefer Not schrei ich zu Dir» z. B. lässt sich nachweisen, wie unverändert gewisse Harmonisierungsgrundsätze unentwegt festgehalten werden. Ein vierstimmiger Satz aus dem Jahre 1544 von *Arnold de Bruck* [1]) zeigt in der harmonischen Struktur genau die gleichen entscheidenden modulatorischen Wendungen wie die auf S. 149 erwähnte Vertonung derselben Choralmelodie bei Bach. Mag sich auch in der eigentümlichen kontrapunktischen Behandlung des ältern Satzes ein ganz andrer Zeitgeist spiegeln als in der harmonisch-homophonen Satzweise Bachs, so sind doch die Kadenzierungs- und Ausweichungsgrundsätze hier wie dort beinahe identisch. Nicht eine Spur der Quintenkadenz ist zu finden, die sonst der Bachschen Musik den harmonischen Stempel aufdrückt. Streng nach den Gesetzen der phrygischen Kirchentonart arbeitet Bach, und er benutzt nur diejenigen Modulationen, die auch dem Phrygischen geläufig sind, nämlich die Ausweichung nach dem Äolischen (nach der Tonart der Oberquarte) und diejenige nach der Durtonart der III. Stufe. *Mit einer einzigen Ausnahme sind die einander entsprechenden Versklauseln* (bei Bach überdies durch die Fermaten gekennzeichnet) *in bezug auf ihre funktionelle Stellung* in einer zur Analyse angenommenen Molltonart (a-moll) *miteinander identisch.* Sie lauten nämlich:

Bei A. v. Bruck: 1. I — V; 2. IV — I; 3. V — I; 4. (V) VII; 5. I—V.
Bei Bach: 1. I[VI]V; 2. IV — V; 3. V — I; 4. (V)VII; 5. I—V.

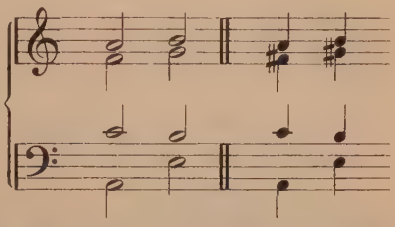
D. h. nur in der Schlusskadenz der zweiten Zeile mündet die harmonische Entwicklung in verschiedene Klänge, hier nach a-moll, dort nach E-Dur, aber in beiden Fällen in genauester Übereinstimmung mit den Gesetzen der Kirchentonart.

---

[1]) Die betreffende Bearbeitung stammt aus der Sammlung «Neue deutsche Gesänge, Wittenberg 1544» und ist leicht zugänglich in Winterfelds Publikation «Dr. Martin Luthers deutsche geistliche Lieder», daselbst S. 107. Das Werk verdient in stilistischer Hinsicht noch besondere Beachtung, weil in ihm sichtbar wird, wie die Emanzipierung der Oberstimme längst vor der epochalen Neuerung Osianders (1586) begonnen hat. Der Tenor ist nämlich nur mehr scheinbar führend, und die zunächst nur kanonisch imitierende Oberstimme wird schon von der zweiten Choralzeile an zur wirklichen Hauptsache, indem das Nachahmungsverhältnis umgekehrt wird. Die tiefste Stimme besitzt schon durchaus Harmoniebasscharakter.

Aber nicht nur was die Modulationsordnung anbelangt, weisen die durch beinahe zwei Jahrhunderte zeitlich getrennten Schöpfungen Gemeinsamkeiten in harmonischer Beziehung auf, sondern sogar in der Einzelstimmführung. Wenn A. v. Bruck die erste Choralzeile folgendermassen schliesst (*a*):

Nr. 118 *a.* *b.*



so setzt Bach hinwiederum (*b*):

Dabei nimmt die Alterationstendenz der Bachschen Altführung eine eigentümliche Stellung ein. Es spiegelt sich nicht nur in ihr die Modernität des jüngern Meisters, sondern sie gibt einer Eigentümlichkeit der Bachschen Choralharmonik Ausdruck, die zu kennzeichnen wir am einschlägigen Orte nicht Gelegenheit hatten. Betrachten wir den ersten Klang der alten Kadenzierung und setzen wir ihn in Beziehung zum Grundakkord der Kirchentonart (also zu e-moll bzw. E-Dur), so erhellt, dass er nichts anderes ist als ein sogenannter neapolitanischer Sextakkord, dessen Heimat im III. Kirchenton zu finden ist [1]). Erinnern wir uns nun, welch bedeutsame Rolle dieser Akkord in dem organischen Aufbauplan Bachscher Formen spielt, so muss die Tatsache erstaunlich sein, dass Bach den in Frage stehenden Klang durchaus an dem Orte meidet, wo er am ehesten zu vermuten wäre. Was ihn dazu bewegen konnte, in phrygisch behandelten Chorälen gerade eine typisch phrygische Akkordform nicht anzuwenden, kann hier nicht entschieden werden.

Von Bruck zu Bach zieht sich eine ganze Kette von Bearbeitungen des gleichen Chorals, von denen wir diejenigen der bedeutendsten Namen herausgreifen wollen. Sie mögen darlegen, wie unveränderlich die harmonische Tradition war.

Ziemlich genau aus der gleichen Zeit stammen zwei vierstimmige Sätze von Hans Leo *Hassler* [2]) und Michael *Praetorius* [3]), dieser aus dem Jahr 1608, jener von 1609. Beide stehen in vollkommen reiner phrygischen Tonart mit den zu erwartenden, durch die Melodie be-

---

[1]) Der neapolitanische Sextakkord stellt, vom modernen Tonsystem aus gesehen, einen Sextakkord der II. Stufe mit tiefalteriertem Grundton dar. Da nun das Phrygische den ersten Halbtonschritt schon von der I. zur II. Stufe macht, so kann der neapolitanische Sextakkord in diesem Kirchenton gebildet werden, ohne dass eine Alteration vorgenommen werden müsste.

[2]) Bei Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Bd. I, Beilagenteil, S. 75.

[3]) Bei Tucher, Schatz des evangelischen Kirchengesanges, Bd. II, S. 127.

dingten Modulationen. Wie de Bruck und Bach in der Klausel des zweiten Verses voneinander abweichen, so gehen auch Praetorius und Hassler verschiedene Wege. Dieser folgt der Harmonisation de Brucks, indem er vor dem Wiederholungsstrich einen Halbschluss auf der Quarte des Phrygischen macht (auf a-moll bezogen IV — I), jener antizipiert die Weise Bachs und lässt auch an dieser Stelle mit dem Klange des phrygischen Grundtones schliessen.

Ebenso strenge an die kirchentonartlichen Gesetze hält sich Melchior *Franck* in einem fünfstimmigen Satze aus dem Jahre 1631. Nur wenn er bei der Ausweichung nach G — nach der III. Stufe des Phrygischen — vor der kadenzierenden Dominante d-fis-a eine Wechseldominante in der Form eines Septakkordes a-cis-e-g eintreten lässt, verrät sich der Einfluss einer neueren Richtung. Gerade in Beziehung auf Francks Art und Weise, die Kirchentonarten zu behandeln, meint Winterfeld: «Das Dorische, Phrygische, Ionische, seltener das Mixolydische, erscheinen bei ihm in rein ausgeprägter Eigentümlichkeit, wenn auch vielleicht nicht in altertümlicher Kraft.»

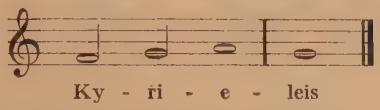
Haben wir schon im ersten Kapitel des zweiten Abschnittes (s. oben S. 147) die Bemerkung gemacht, dass die phrygische Kirchentonart am schwersten mit dem neuen Harmoniesystem verschmolz, so ist die Tatsache nicht verwunderlich, dass sich die Tradition einer strengen Choralharmonisierung über alle modernen Einflüsse bis zu Bach fortsetzen konnte. An einer andern ausgesprochen kirchentonartlichen Melodie können wir nun weiter ersehen, dass sich die Überlieferung auch in den andern Kirchentonarten fast ungebrochen erhalten hat.

Erinnern wir uns des Chorals «Gelobet seist du Jesus Christ», der in mixolydischer Tonart steht. Er meidet, wie wir schon S. 142 betont haben, gerade das charakteristische Intervall des Kirchentones, und die Voraussetzungen zu einem Aufgehen in eine moderne Durtonart sind dadurch besonders glücklicher Art. Wenn daher nicht nur Bach, sondern auch seine Zeitgenossen und unmittelbaren Vorgänger durch eine eigentümliche Harmonisierungsweise der Melodie ihre ursprüngliche harmonische Anlage erhalten, so darf man wohl von einem ausserordentlich konservierenden Einfluss reden, den die alten Choralweisen auf die Harmonik auszuüben vermochten.

Die Arten der harmonischen Behandlung gerade des genannten Chorals sind dadurch besonders interessant, dass dessen Schluss, das Kyrie eleis, ganz eigentümlichen, für die Harmonisierung wichtigen Veränderungen unterworfen war.

In der Form, in der es nach Winterfeld [1]) in Johann *Walters* Gesangbuch von 1525 zuerst erscheint, wird nämlich das Kyrie eleis nicht durchwegs auf der Finalis des Kirchentones gesungen, wie es bei Bach stets der Fall ist, sondern in der folgenden Form:

Nr. 119.



d. h. durch die Umspielung des Grundtones g mit seinen Nebentönen f und a wird zum Schluss die mixolydische Tonart in denkbar schärfster Weise hervorgehoben, und die zeitgenössischen Harmonisierungen heben denn auch, auf Grund dieser melodischen Beziehungen, den mixolydischen Charakter des Chorals ganz besonders deutlich am Schluss hervor. So setzt z. B. Johann Walter in einer vierstimmigen Bearbeitung den Schluss des Liedes folgendermassen [2]):

Nr. 120.

Trotzdem also einem Durchbruche modernen Tonartgefühles während des ganzen letzten Verses reichlich Gelegenheit geboten wäre, ist dieses noch so unentwickelt, dass erst in der allerletzten Kadenz ein Leitton sich zu bilden vermag. Zu konstatieren ist aber, dass diese ursprüngliche melodische Gestalt des Choralschlusses einer authentischen Kadenz ruft.

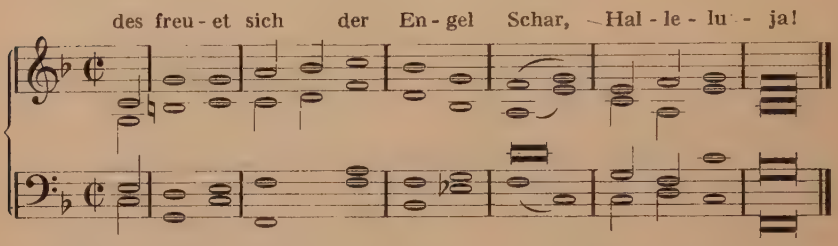
---

[1]) S. Winterfeld, Dr. Martin Luthers geistliche Lieder, Leipzig 1840, S. 25.

[2]) Mitgeteilt von Winterfeld in: Der evangelische Kirchengesang, Bd. I, Beilagenteil, S. 6.

Schon nach einer Generation hat nun das aufkeimende neue Tonartgefühl seinen Einfluss weiter geltend gemacht. Das Leittonbedürfnis ist dermassen erstarkt, dass es nicht nur die Harmonik bestimmen, sondern direkt seinen Einfluss auf die Melodie ausüben konnte. Lucas *Osiander* gibt dem Choral folgende Gestalt [1]).

Nr. 121.



Auch er hebt kurz vor dem Halbschluss auf Ende der fünften Verszeile die mixolydische Beziehung noch stark hervor, aber im Kyrie eleis, das hier durch ein Halleluja ersetzt ist, lässt er alle kirchentonartlichen Bedingungen ausser acht und umspielt den Grundton f (Ganztontransposition von g) mit der kleinen Untersekunde.

So strebt denn die Entwicklung mit fortschreitendem Einfluss der neuen harmonischen Schreibweise dahin, dem ursprünglich mixolydischen Choral mehr und mehr den kirchentonartlichen Charakter zu nehmen. Aber, wie wenn sich ein harmonisches Gewissen wieder auf sich selbst besinnen würde, so greifen neue Änderungen in den merkwürdigen variablen Schluss wieder ein, und zwar derart, dass durch eine abermalige melodische Umformung eine neue Kadenzierungsmöglichkeit geschaffen wird, die der Kirchentonart wieder Raum gewährt. Bei Hermann *Schein* findet sich folgende Fassung [2]):

Nr. 122.

[1]) Mitgeteilt bei Winterfeld a. a. O., Bd. I, S. 60 des Beilagenteils.

[2]) Der Choral findet sich bei Tucher: Schatz des evangelischen Kirchengesanges, Bd. II, S. 78.

In der Choralzeile ist also Tonalitätgefühl im modernen Sinne fast vollständig zum Durchbruch gelangt. Dafür aber erlaubt nun das Kyrie eleis, durch Unterdrückung der bis dahin typischen obern Wechselnote der Finalis einen plagalen Schluss zu machen, den wir S. 139 als wesentlichstes Charakteristikum des mixolydischen Kirchentones kennengelernt haben. Damit hat Schein eine gegen die Modernisierung gerichtete Gegenstrebung geschaffen, und auf dem angebahnten Wege konnte nun noch ein Schritt weiter gegangen werden. Dieser bestand darin, auch die untere Wechselnote im Kyrie eleis zu eliminieren und die Worte nur mehr auf der Finalis der Kirchentonart singen zu lassen. Um dieselbe Zeit schon muss diese Bachsche Form des Choralschlusses angewendet worden sein, denn Samuel *Scheidt* weist sie schon in seiner Tabulatura nova auf [1]). Nun ist jede Gefahr, den Choral in zu moderner Harmonisierung zu setzen, ausgeschlossen. Denn die festgehaltene Finalis verbietet naturgemäss die Einführung des den mixolydischen Kirchenton gefährdenden fis. Die hier dargestellten Einzeletappen der Harmonisierung eines kirchentonartlichen Chorals [2]) weisen also die merkwürdige Entwicklung auf, dass gerade derjenige Abschnitt der Melodie, in dem das moderne Tonartbewusstsein mit seiner Leittonbedingung zuerst Wurzeln fassen konnte, durch allmähliche melodische Umwandlung sich derart gestaltete, dass sich in ihm die letzten Reste kirchentonartlicher Harmonisierungsgesetze nachweisen lassen.

Dass sich Bach nicht als einzelner der Entwicklungstendenz anschliesst, beweisen Orgelbearbeitungen des Chorals von Johann *Pachelbel* und von Johann Gottfried *Walther*. Sowohl bei dem ältern als bei dem jüngern Meister nimmt nicht nur die Harmonisierung des Kyrie eleis, sondern der harmonische Aufbau des ganzen Chorals diejenige Form an, die wir bei Bach als typisch konstatiert haben. D. h. die erste Melodiezeile verrät mit ihrer Modulation nach der Oberquarte unentwegt die im Mixolydischen liegende Ausweichungstendenz nach dem Dorischen, und durch die Einführung einer starken Subdominantbetonung im Kyrie eleis wird eine Gegenspannung gegen die neueren Tendenzen Raum gebenden übrigen Choralzeilen geschaffen.

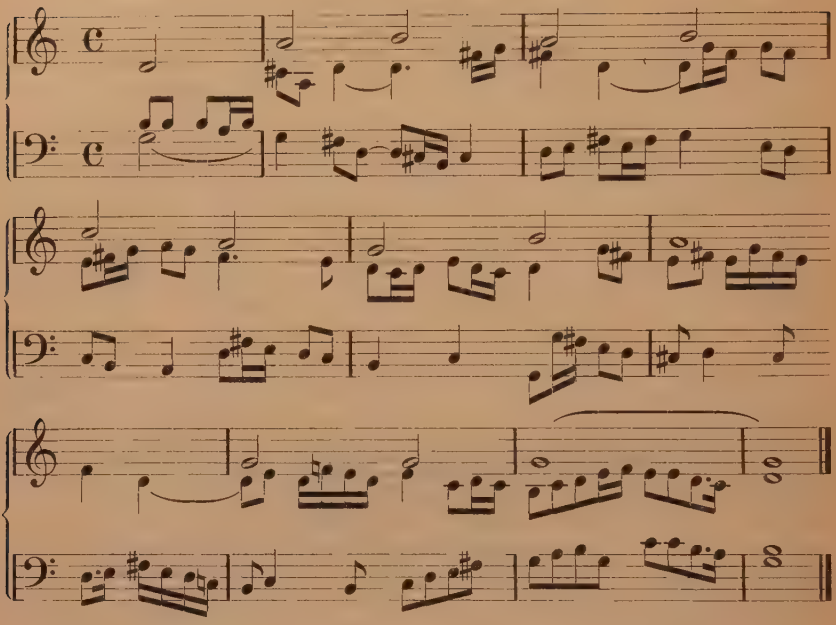
---

[1]) S. Denkmäler der Tonkunst, Bd. I: Samuel Scheidt, Psalmus in die nativitate Christi, Gelobet seist du Jesu Christ.

[2]) Es ist klar, dass sich die verschiedenen Formen des Schlusses in Wirklichkeit nicht derartig logisch ablösen, sondern dass die ältern Formen stets wieder neben jüngern auftauchen. So findet sich der von Osiander angewendete Schluss (1586) auch noch in einer Bearbeitung vom Landgrafen Moritz von Hessen (1612). (S. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Bd. II, Beilagenteil, S. 13.)

Schlusszeile und Kyrie eleis sind von *Pachelbel* so harmonisiert [1]):

Nr. 123.



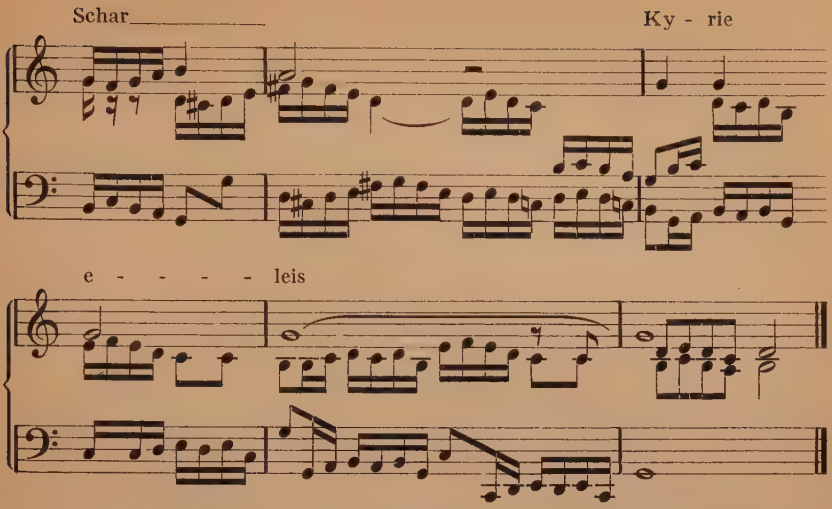
Die Choralzeile selbst steht also durchaus in modernem G-Dur, während durch die starke C-Dur-Betonung und durch die plagale Schlusswendung der letzte Klang trotzdem einen typisch dominantischen Charakter erhält, der die Tonalität nicht als gefestigt fühlen lässt.

Ganz analog arbeitet *Walther* [2]):

Nr. 124.

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, Bd. IV, S. 96.

[2]) Choralvorspiel «Gelobet seist du Jesu Christ». Denkmäler der Tonkunst, Bd. XXV/XXVI.



Nicht nur an den herausgegriffenen Choraltypen liesse sich darlegen, wie stark Bach aller Eigengrösse zum Trotz in bezug auf die Prinzipe der Choralharmonisierung in festem Zusammenhange mit Vor- und Mitwelt steht. Überraschend wären auch die Gemeinsamkeiten, die in der Harmonik des dorisch-phrygischen Chorals «Christum wir sollen loben schon» zutage treten würden. Sowohl bei Samuel *Scheidt*[1]) als bei Joh. Gottfried *Walther*[2]) liessen sich Erscheinungen aufzeigen, die in vollkommener Übereinstimmung mit Bachschen Harmonieprinzipien stehen. Da die Folgerungen keine neuen wären, so genüge der Hinweis.

Fassen wir zusammen, was sich aus den Untersuchungen dieses Kapitels ergibt:

1. *Die Grundlagen der Bachschen Harmonik reichen in ihrer historischen Wurzel in die Entwicklungsperiode all derjenigen musikalischen Formengebiete hinab, die unmittelbar unter dem Einfluss des monodischen Prinzips entstanden sind.* Italien als die Heimat dieser Errungenschaft der musikhistorisch bedeutendsten Jahrhundertwende ist zum grössten Teil verantwortlich für die wunderbare Einheitlichkeit des harmonischen Grundaufbaues der Bachschen Werke und für die Konsequenz der Einzelkadenzierung und der Ausprägung des einheitlichen Tonalitätsprinzips. *Denn wenn Bach auch nicht alle*

[1]) S. Tabulatura nova (a. a. O., S. 194). Hymnus de nativitate Christi. A solis ortus cardine.

[2]) Denkmäler der Tonkunst, Bd. XXV/XXVI.

Formen so unmittelbar aus italienischen Quellen schöpfte, wie die Konzertform und die da capo-Arie, und vor allem seine Satzstruktur in nordischem Gegenbild hielt, so waren doch auch Bachs Vorläufer derart *unter italienischem Einfluss gewesen, dass auch durch sie die gewaltige form- und harmoniebestimmende Macht des Südens zur Geltung gelangen musste* [1]). (Man denke an die Geschichte der Entwicklung der Solosonate [Kirchen- und Kammersonate], an diejenige der Fuge oder der Tokkata.)

2. *Die ganz eigenartige Choralharmonik Bachs steht ihrerseits in festem Zusammenhang mit der Entwicklung des protestantischen Chorals.* Die durch die kirchliche Tradition geheiligten Choralmelodien liessen sich nicht in das Gefüge des in der Folge der Monodie sich durchsetzenden Dur-Moll-Systems einzwängen. Sie vermochten im Gegenteil die Choralharmonik im Banne der Kirchentonarten zu behalten. *Wenn es auch Bach infolge seiner ungeheuren, alle Gegensätze bezwingenden Kraft gelungen ist, die Kirchentonarten oft wundervoll subjektiv zu behandeln (durch gegenseitige Verschmelzung der Systeme), so war doch zu konstatieren gewesen, dass er in den prinzipiellsten harmonischen Gesetzen auch darin an eine feste Tradition anknüpfte.*

---

[1]) Gewiss wären noch Einflüsse von andern Musikkulturen in Bachs Harmonik nachzuweisen. Schon Spitta weist darauf hin, wie sehr Bach in den von uns analysierten Modulationsfolgen der g-moll-Phantasie und in andern Werken dem Norden, d. h. namentlich der von Sweelink ausgehenden Organistenschule, gerade hinsichtlich der Harmonik verpflichtet ist.